q914.55
M889fI

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/firenzeelatoscan00munt

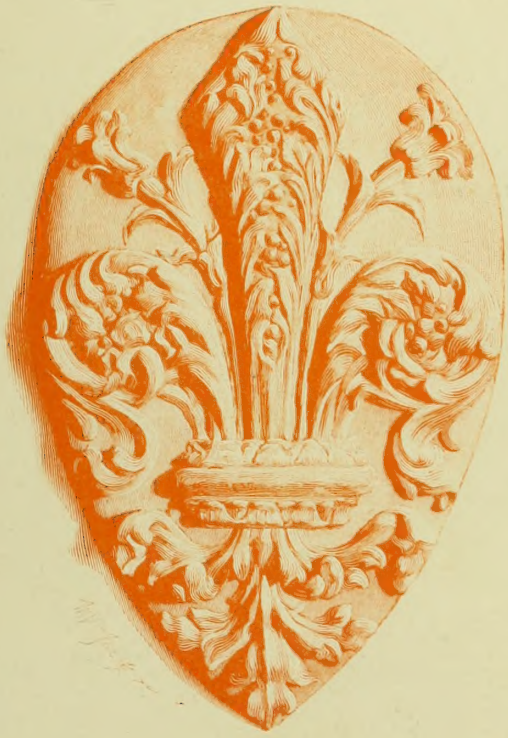
FIRENZE E LA TOSCANA.

Il Palazzo Vecchio di Firenze.

EUGENIO MÜNTZ

FIRENZE
E LA TOSCANA

PAESAGGI E MONUMENTI, COSTUMI E RICORDI STORICI.



MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1899.

La presente opera, di cui gli Editori FRATELLI TREVES hanno ottenuto regolarmente il diritto di pubblicazione in lingua italiana, è messa, per il testo come per le incisioni, sotto la tutela delle vigenti leggi e trattati di proprietà letteraria ed artistica, per tutto il Regno d'Italia, Trieste, Trentino e Canton Ticino.

Tip. Fratelli Treves.

8 M829.fI.

SELECTION

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA.

" Le strade ferrate rendendo accessibile alla folla dei viaggiatori la patria per eccellenza dell'arte e della poesia, hanno, per una fatale conseguenza, condannato all'obblìo tutte le città che restan fuori delle linee ferroviarie. Per l'addietro, ridotto a servirsi per lunghe settimane del vetturino e del suo incomodo veicolo, il viaggiatore s'allontanava senza esitare dalle vie principali di comunicazione, e senz'abbandonare mai la sua dimora ambulante, faceva una deviazione di parecchie miglia per visitare un santuario famoso, un paesaggio romantico, od anche per andar a contemplare un capolavoro d'arte. Oggi il ricorrere ai corrieri o ai vetturini parrebbe una faccenda troppo seria. Perciò, quante città sacrificate da Urbino in poi, col suo palazzo insuperabile e il suo orribile albergo (un solo albergo per una città di 10 000 anime!) sino a Volterra, Pienza, Montepulciano, Borgo San Sepolcro, Chiusi e tante altre!

" Egli è appunto per reagire contro una trascuranza ingiustificabile, e per rimettere in luce dei tesori troppo a lungo ignorati, ch'io ho intrapreso la serie di gite di cui offro ora la narrazione. „

Così incomincia Eugenio Müntz la sua prefazione a quest'opera sulla Toscana; e rimprovera ai suoi concittadini di essere meno curiosi dei Tedeschi, degli Inglesi, e degli Americani, giacchè nel visitare la terra classica della bellezza si limitano a circa dieci o dodici centri consacrati dall'ammirazione secolare.

Il traduttore ritiene che gl'Italiani stessi sono ancor meno curiosi dei Francesi, e che a loro dovrebbe rivolgersi lo stesso rimprovero, ben più grave. Come poco gl'Italiani conoscono l'Italia!

A doppia ragione sarà utile la traduzione di quest'opera che ci fa conoscere ed ammirare la Toscana, fin nei suoi punti più ignorati.

Il Müntz è noto al mondo per la sua classica e voluminosa *Storia dell'Arte durante il Rinascimento*, ed è un fedele amante dell'Italia e dell'arte italiana.

Dedicatosi già da molti anni a far conoscere i capolavori dell'arte, i ricordi storici più memorabili, i siti pittoreschi meritevoli della nostra attenzione, al di là delle vie seguite dalla maggioranza dei *touristes*, egli risveglia l'interesse per una serie di città, di paesi o di monasteri sin qui assolutamente abbandonati o sconosciuti. Le sue annotazioni hanno il grande merito di essere veritiere e fedeli; si direbbero istantanee di monumenti e di paesaggi, impressioni vergini d'ogni reminiscenza, come d'ogni idea preconcetta.

" Se il mio viaggio d'esplorazione — egli scrive ancora — non è stato ricco di commovente peripezie, m'ha però permesso di studiare davvicino molte particolarità, sin qui trascurate, dei costumi italiani; di contemplare, direi quasi di scoprire, negli Appennini dei paesaggi la cui pittoresca armonia, la cui selvaggia grandezza, non hanno nulla da invidiare ai più bei siti delle Alpi; finalmente e principalmente di riconoscere quali meraviglie dell'arte si celino nelle più umili borgate della vecchia Toscana, gloriosa culla delle scuole moderne. „

Noi crediamo che gl'Italiani accoglieranno con entusiasmo quest'opera così elegantemente scritta e brillantemente illustrata, e ne saranno anzi riconoscenti allo straniero che studia e descrive il nostro paese con tanta dottrina e tanto amore.

Milano, dicembre 1898.

CAVEAT LIBRO

548781

L'autore ha creduto bene di non moltiplicare le note a piè di pagina. Egli vuole per altro ricordare i nomi dei maestri che lo hanno preceduto in quest'esplorazione di Firenze e della Toscana: Ippolito Taine nel suo *Voyage d'Italie:* John Ruskin nei *Mornings in Florence* e nel *Val d'Arno;* Carlo Yriarte nella sua brillante monografia pubblicata nel 1881; Burkhardt e Bode, dei quali ben di frequente mette a contribuzione il *Cicerone;* il barone Enrico di Geymüller che ha raccontato con tanta erudizione l'*Histoire de l'Architecture de la Renaissance en Toscane;* il dottor Giuseppe Marcotti che ci ha dato di recente l'ottima *Guide-Souvenir de Florence et pays environnants.*

Il sarcofago di Fedra ed Ippolito, studiato da Niccolò Pisano (Campo Santo di Pisa).

PISA.

"Quest'angolo, sepolcro di marmo, in cui il Duomo, il Battistero, la Torre pendente, il Camposanto, riposano silenziosi, quali belle creature morte ..."

(Taine.)

I.

Un po' di storia. La Rinascenza romana a Pisa. La piazza del Duomo. I frati della Misericordia.

Il lampadario del Duomo.

Al viaggiatore, che giunge in Italia attraverso l'incantevole strada della Cornice, Pisa riserba d'ordinario la prima imagine degli splendori dell'Arte italiana. A Genova, malgrado la bellezza del paesaggio e la ricchezza di qualche palazzo, si cerca invano questo ideale superiore, che, partito dalla Toscana, trasformò la civiltà di tutt'Europa; lo spirito turbato, confuso, al contatto d'un popolo di mercanti, il cui passato non offre nè testimonianze di patriottismo, nè altre creazioni intellettuali, accoglie, con tanto maggior entusiasmo, le feconde emozioni che gli presenta l'antica rivale di Genova, rivale molto decaduta in quanto alla prosperità, ma che, nel dominio delle opere, del pensiero o del sentimento, conserva ancora tanti titoli di gloria imperitura.

Pisa è una città di pianura, una città moderna, in tutta l'estensione del termine, col suo aspetto di comodità, di unità e di regolarità, ma eziandio di monotonia, che il genio amministrativo dei Medici, dei quali è moda negare oggi i benefizi, impresse alle

principali città della Toscana. Perchè questi costruttori eccezionali vennero così tardi? Cominciata due secoli prima, la loro opera non avrebbe avuto nulla da invidiare, per grandezza e magnificenza, a quella delle feroci repubbliche del medio evo. Il primo colpo d'occhio è stupendo; pochi minuti dopo aver abbandonata la stazione ferroviaria, l'omnibus sbocca sulla riva dell'Arno, che forma in questo luogo una curva d'un effetto veramente magnifico; le case, dalle persiane verdi, dall'intonacatura gialla o bruna, o piuttosto i palazzi, perchè tutti questi edifizi hanno un carattere monumentale, seguono lentamente, maestosamente, senza dar luogo a disuguaglianze sgradevoli, la linea tracciata dal fiume; — questo, o miracolo! è pieno sino alla riva, e rompe contro i pilastri le sue onde d'un giallo fangoso; — i larghi marciapiedi, i parapetti altissimi, coi loro fanali posti ad uguale distanza, non già sui marciapiedi, ma sugli stessi parapetti, il che vi dà un aspetto molto pittoresco — finalmente i ponti di magnifica pietra o di marmo, concorrono alla grandiosità dell'insieme.

Pisa ha la forma d'un quadrilatero tagliato dall'Arno in due parti disuguali; la riva destra colla piazza del Duomo e le chiese principali; la riva sinistra, molto meno popolata, col palazzo Gambalunga, la graziosa e microscopica chiesa di *Santa Maria della Spina*, e la chiesa *San Paolo a Ripa d'Arno*.

La nostra visita comincierà dalla riva destra, e dalla piazza del Duomo; ma prima d'intraprendere tale escursione, è importante tracciare sommariamente le vicissitudini d'una città, meglio, d'un popolo, che occupò un posto così grande nella storia d'Italia.

L'origine di Pisa si perde nella notte dei tempi. La sua fondazione risale, se dobbiamo credere agli storici indigeni, a molti secoli prima della fondazione della Città eterna. Se non è provato — come cerca di stabilirlo l'autore piuttosto leggiero della *Nuova Guida di Pisa*, pubblicata nel 1882, servendosi delle testimonianze di Plinio, di Dionigi d'Alicarnasso e di Virgilio — che Pisa si riannoda a Pelope che esisteva già prima del diluvio di Deucalione, che soccorse Enea, che dovette il suo ingrandimento al saggio Nestore, è certo però che ben presto cominciò ad essere calcolata tra le più importanti colonie dell'Impero Romano. Numerose rovine, il *Bagno di Nerone* (i bagni di Nerone), busti, statue, iscrizioni, ecc., fanno testimonianza della sua prosperità, specialmente nell'epoca degli Antonini.

Con Pisa noi usciamo dall'atmosfera alquanto limitata delle città di montagna. Qui abbiamo già vasti orizzonti, uno slancio precoce, l'apparire del Rinascimento sin dall'undecimo secolo, all'epoca in cui il resto della Toscana s'agitava ancora in tenebre profonde; abbiamo spedizioni lontane, grandi ricchezze regalmente dispensate. Mentre che gli altri Italiani si consumavano in lotte intestine, questi combattevano i Saraceni per terra e per mare, strappavan loro la Sardegna e la Corsica, riscattavano Palermo, le Baleari, Tunisi, prendevano parte gloriosamente alle crociate; in una parola, spargevano lungo tutto il Mediterraneo il prestigio delle loro armi e della loro civiltà.

Durante questo periodo, i Pisani, non contenti d'essersi spinti in Grecia, in Egitto e nell'Asia Minore, in Fenicia, a Tripoli, a Costantinopoli, ad Antiochia, a Tyra, tentano di salvare le ultime vestigia dell'antica coltura; la presa d'Amalfi, nel 1135-1136, procura loro la conquista del manoscritto delle *Pandette di Giustiniano;* altre spedizioni arricchiscono la loro patria della stupenda collezione delle sculture greche e romane che fanno oggi la gloria del Camposanto. Sono utili imprese industriali e commerciali: la pubblicazione d'un *Codice commerciale e marittimo* (verso il 1075), d'un'*Aritmetica* in

cifre arabe (1202), ed inoltre alcune istituzioni caritatevoli, come la *Pia Casa di Misericordia* (1053), che aveva la missione di riscattare i prigionieri, di soccorrere la miseria vergognosa, di dotare le fanciulle povere, e che ancora sussiste; e finalmente la fondazione dell'Università, o "Sapienza" (fine del XII secolo). I continui rapporti, bellicosi o pacifici cogli Arabi, avevano sviluppata l'iniziativa in tutta la sua estensione.

Poi, verso la fine del XII secolo, la forza d'espansione della Repubblica diminuisce; le lotte colle città vicine prima, Lucca, Genova, ecc., poi le lotte di partito subentrano alle spedizioni lontane. Ghibellini ardenti, i Pisani condividono tutti i rovesci della fazione imperiale. Il tradimento e la morte del conte Ugolino della Gherardesca nel 1288, forma il più lugubre episodio di queste lunghe e vive discordie nazionali e civili, durante le quali Pisa perdette la Corsica e la Sardegna, e vide colmato il suo porto dai Genovesi, in seguito alla sanguinosa disfatta del 1284.

La costruzione del Duomo, della Torre pendente e del Battistero segna questo primo periodo, durante il quale Pisa eclissò completamente Genova e Venezia.

Nella storia dell'arte toscana, si trova così indicata la prima delle tre grandi tappe percorse dopo la rovina della civiltà antica; Firenze è la culla al Rinascimento; Siena incarna lo stile gotico; Pisa, lo stile romanzo in tutta la sua purezza e grandiosità.

Sin dalla seconda metà dell'XI secolo, Pisa dà il segnale d'un tale slancio, troppo presto fermato dall'invasione dello stile gotico. Il suo commercio, le sue spedizioni militari — vere spedizioni di pirati — contro le isole del Mediterraneo, avevano sviluppato una straordinaria prosperità, che riuscì tosto a vantaggio dell'arte dell'edificare.

I monumenti innalzati dai Pisani sono nello stesso tempo i più ricchi ed i più perfetti di questo periodo. In generale, delle enormi colonne monoliti, provenienti da qualche antico edificio, sostengono l'interno. In mancanza di queste, le vicine cave di Pietrasanta, di Massa e di Carrara forniscono il più bel marmo bianco che si possa desiderare. Lo splendore di questa stupenda materia spicca in grazia del miscuglio del marmo nero, e sopra tutto delle incrostazioni del marmo colorato. Ovunque nella cattedrale di Pisa, sulla facciata, sulle grandi porte laterali, nella navata, un intarsio policromo, a disegni geometrici (triangoli, stelle, circoli), produce un effetto abbagliante. Un musaico imitante i ricchi tappeti d'Oriente (è il genere di lavoro conosciuto sotto il nome di "opus alexandrinum") ricopre il terreno: oggi non ne resta che qualche frammento dalla parte della cupola. Altri musaici, in cubi di smalto, con fregi d'oro e d'argento, adornano le pareti; l'insieme brilla come uno scrigno gigantesco.

L'eleganza della forma non la cede alla ricchezza della materia. Si osserva, nei menomi edifizi pisani, il bisogno di far spiccare i diversi membri della costruzione; ciò che non è che il risultato della necessità, diventa per questi artisti ingegnosi il pretesto di pittoresche combinazioni. Le ali di muro, i pilastri massicci dell'epoca precedente, sono sostituiti da un sistema di false arcate, o d'archi centinati, sostenuti da colonne, che si sviluppano con regolarità, ma senza uniformità; il motivo principale, ripetuto all'infinito, come il richiamo d'un tono in un quadro, rafforza l'armonia dell'insieme. È un'arte ancora grave, ma che non ha più nulla di pesante, di rozzo. È, in una parola, quella prima fioritura del medio evo, caratterizzata dal Taine con tratti così efficaci: "Un Rinascimento prima del Rinascimento, un secondo germoglio, quasi antico, della civiltà antica, un sentimento precoce e completo della bellezza sana e felice, una primavera dopo una neve di sei secoli: ecco le idee e le parole che si presentano allo spirito. Tutto è marmo, e marmo bianco, il cui candore immacolato splende nell'azzurro.

Ovunque delle grandi forme solide, la cupola, il muro pieno, i piani equilibrati, ecc.; ma su tutte queste forme rinnovate dell'antico, quasi un fogliame dilicato sur un vecchio tronco che rinverdeggia, essi stendono la propria invenzione, un rinforzo di colonnine sormontate da arcate, ed è difficile esprimere la grazia e l'originalità d'un'architettura così rinnovata. „ [1]

La scuola di Pisa non tardò a stendere anche al di fuori la sua influenza. La maggior parte della Toscana divenne sua tributaria. A Lucca una mezza dozzina di chiese riproducono i tratti della cattedrale pisana. A Prato e ad Empoli, la cattedrale, a Pistoia diverse chiese; ad Arezzo la "Pieve„; a Firenze finalmente e nei dintorni, il Battistero, la chiesa di San Miniato, la facciata della *Badia* di Fiesole, tutti del XII secolo, sono concepiti collo stesso spirito, colla sola differenza, che gli artisti fiorentini danno alle loro costruzioni maggior finezza, gli artisti pisani invece maggior rilievo e colore.

Il carattere dominante di tali edifizi è la ricerca della correttezza e della purezza. La ragione la vince sull'immaginazione (il contrario di ciò che avviene cogli architetti gotici). Noi abbiamo qui un'arte un po' fredda, ma di una rara nobiltà; ovunque, l'influenza dei modelli antichi non può a meno di scorgersi. Esaminate il Battistero di Firenze: quale armonia di linee! quale semplicità nei mezzi impiegati per produrre la varietà! Un pilastro poco sporgente, delle incrostazioni d'un'estrema sobrietà, non si domanda di più! L'architettura toscana era allora più vicina al Rinascimento, di quanto lo fosse duecento anni più tardi, alla fine del XIV secolo, dopo Orcagna e prima del Brunellesco.

L'ultimo periodo della storia pisana è sopratutto caratterizzato dalla lotta con Firenze. Dopo varie alternative di successi e di sconfitte, Pisa fu venduta nel 1399 a Gian Gaelazzo Visconti, e nel 1405 ai Fiorentini, che se ne impadronirono l'anno successivo, dopo un ostinato assedio. Sotto il giogo di questi aborriti nemici, la vecchia Repubblica perdette quanto le restava d'energia e di vitalità. Era già abbastanza spenta ed assopita nel 1409, perchè si potesse riunirvi il famoso concilio destinato a por fine allo scisma.

La riapertura della sua Università nel 1472, per cura di Lorenzo il Magnifico, non fu che un leggero palliativo a tanti mali. Un istante, nel 1494, all'epoca della spedizione di Carlo VIII in Francia, l'antica energia dei Pisani parve ridestarsi; accolsero il monarca francese quale un liberatore.

Un edificio troppo poco conosciuto ci riporta a questi ricordi così interessanti pel viaggiatore, e questo è l'Opera del Duomo, la casa dell'opera del duomo. La casa per sè stessa è modesta e quale conviene ad un edifizio d'amministrazione; si compone d'un pian terreno, e d'un primo piano, piuttosto basso, ma lungo, con ampie finestre nello stile del XIII secolo; — la vicinanza dei capi d'opera che lo circondano, lo ricacciano ancora più nell'ombra. Ma sin dalla soglia un'iscrizione monumentale (rinnovata nel 1695) accompagnata dallo scudo di Francia, dalle figure della Vergine e di una di un donatore inginocchiato, attira la nostra attenzione; ci informa, in un pretenzioso latino, che il 15 novembre 1494 il re Carlo VIII di Francia si fermò improvvisamente in questa dimora per cenare: *ex insperato comedit* (il giovane conquistatore abitò, durante tutta l'epoca del suo soggiorno, nel palazzo Medici al Lungarno). Un ospite reale di più o di meno non è neppur da calcolarsi sopra un teatro storico quale

[1] *Viaggio in Italia.*

Il Lungarno di Pisa.

la piazza del Duomo. Ma l'arrivo di Carlo VIII lasciò una traccia ben altrimenti profonda nella storia di Pisa; fu per i suoi abitanti il segnale della rivolta contro l'odioso giogo fiorentino: così l'iscrizione, dopo aver nominata la cena reale, chiama Carlo VIII il fondatore della libertà di Pisa e paragona la sua generosità a quella d' Alessandro il Grande: "Pisanæ libertatis argumentum nunquam tantam Magnus Alexander liberalitatem ostendit „.

Fino al 1509, i Pisani riuscirono, con un eroismo superiore ad ogni elogio, a respingere gli attacchi dei Fiorentini.

Ma era l'ultima scintilla d'una fiamma che stava per spegnersi. Esausta da quest'ultimo sforzo, Pisa si seppellì in un profondo torpore, e da allora in poi nessuna città d'Italia condusse un'esistenza più dimenticata e sonnolenta.

Dopo questo indispensabile sunto storico, andiamo a rivedere la splendida riunione di capolavori che si chiamano il Duomo, il Campanile, il Battistero ed il Camposanto. È oltremodo piacevole il ritrovarsi, dopo un lungo intervallo, nei luoghi che si visitò nella gioventù. Sono nove anni dacchè venni qui per la prima volta; dopo d'allora non c'ero più ritornato. Le impressioni da me provate in quell'epoca furono così vive, che oggi di subito rinascono con un' intensità ch'io non avrei mai supposto. Era il primo novembre, il dì d'Ognissanti; mi pare sempre di udire i gravi rintocchi della campana, che senza interruzione continuavano ad echeggiare nell'aria caliginosa; poscia il canto chiesastico solenne della cattedrale, con accompagnamento d' organo e di strumenti a corda. Tali ricordi, per quanto insignificanti, rimasero per me inseparabili dalla piazza del Duomo; vi si accompagna una specie di vita intellettuale, e me la rendono cara come una vecchia amica.

Un altro ricordo, molto meno attraente, si unisce a questa prima visita. Arrivato sulla piazza, mi trovai bruscamente faccia a faccia con una specie di fantasma, col corpo ricoperto da una tunica di cotone azzurro, lunga sino ai piedi; intorno alla cintola una grossa corda, e col volto nascosto da una gran maschera, pure azzurra, forata da due buchi all'altezza degli occhi — il cappuccio. Io indietreggiai spaventato, credendo aver a che fare o con un delinquente a cui fosse stato imposto tale vestiario per spingerlo alla contrizione, o con qualche sventurato colpito da un'orribile malattia, condannato a dissimulare i suoi tratti, come i lebbrosi del medio evo. Il fantasma mi presentò una specie di scodella di legno, dicendomi con voce lagrimosa: "Per i poveri carcerati! „ Gli detti il mio obolo, al più presto possibile, per isbarazzarmi di lui. Poscia seppi che in molte città d'Italia è quello l'abbigliamento obbligatorio dei fratelli della carità; a Firenze, specialmente, i fratelli della Misericordia, reclutati fra i più illustri rappresentanti dell'aristocrazia, si fecero una legge di portarlo in tutte le occasioni in cui esercitano il loro ministero, e queste non sono rare.

Il Duomo ed i monumenti che l'accompagnano sono posti all' estremità della città, in un quartiere deserto, presso i bastioni di "Porta Nuova „. È un' anomalia, che non ho mai osservato altrove. Ovunque la cattedrale occupa il centro della città, come il vessillo occupa il centro del reggimento incaricato di difenderlo. È il nocciolo, intorno al quale vengono ad aggrupparsi le costruzioni novelle, i nuovi quartieri, è il cuore che trasmette la vita e l'impulso alle altre parti del corpo. Si potrebbe credere che la disposizione irrazionale di cui mi lagno, sia dovuta ai cangiamenti della topografia pisana; invece nulla di ciò: nel XII secolo, nel 1155, quando la città fu provvista di

bastioni, si fecero questi passare accanto alla Cattedrale, prova evidente che sino da allora questa era situata in un quartiere fuori del centro.

Questo strano isolamento, questa specie di relegazione, d'esilio, hanno certamente contribuito, più di qualunque altra causa, a dare a Pisa quella fisonomia così triste, quell'aspetto di città morta. Ma restiamo nella piazza del Duomo; la mancanza di rumore, di movimento, una calma imponente, la vicinanza della campagna, concorrono ad accrescere tale effetto; a due passi da una città di circa 30,000 abitanti, si gustano tutte le dolcezze della solitudine.

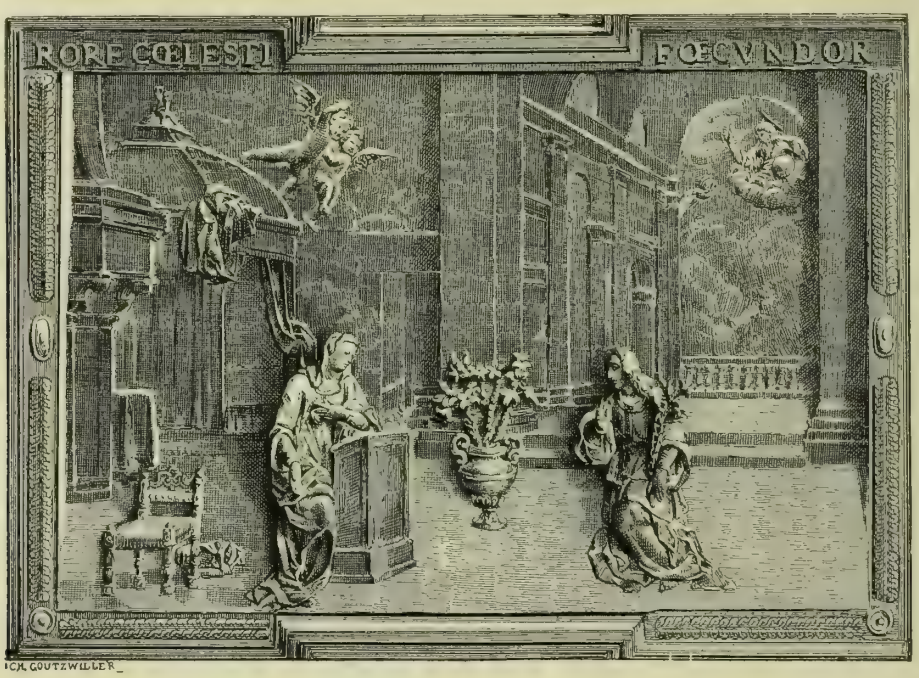
Un confratello della Misericordia.

La piazza del Duomo forma un vasto rettangolo irregolare, abbellito da prati; a destra, venendo dalla città, il Campanile; al centro la Cattedrale; a sinistra il Battistero, poi indietro il Camposanto, e finalmente nel fondo i bastioni merlati, che lasciano passare di tanto in tanto una boccata d'aria viva e penetrante. Non una botteguccia, non un albero, turbano l'attenzione che può concentrarsi tutta intera sui quattro giganteschi monumenti. Questi, composti di magnifici blocchi di marmo bianco, a cui il tempo dette una tinta giallognola, d'una ricchezza e d'un calore insuperabile, spiccano con una straordinaria purezza sul fondo azzurro delle montagne, che si scorgono al di là della cinta, e sullo splendido tono celeste del firmamento. Lo spettacolo ha una tale eloquenza da colpire persino i viaggiatori — così freddi e raffinati — del secolo scorso. "Io non credo — disse il presidente de Brosse — che si possa trovare altrove, in uno spazio così ristretto come la piazza del Duomo, quattro cose più belle delle quattro ivi riunite. Esse sono tutte, da cima a fondo, persino il selciato della piazza, di marmo di Carrara, più bianco e quasi altrettanto fino dell'alabastro."

II.

Il Duomo. — Buschettus, il Dedalo dell'undecimo secolo. — Gianbologna. — Il Sodoma e Andrea del Sarto.

La costruzione del Duomo, la *primaziale,* come lo si chiama a Pisa, si riannoda ad una delle più gloriose imprese della Repubblica; il patriottismo vi ebbe altrettanta parte, quanto la pietà. Era il 1063; i Pisani avevano intrapreso una spedizione vittoriosa contro i Saraceni di Palermo; erano riusciti a forzare il porto, e ad impadronirsi di sei grandi



L'Annunciazione (frammento della porta di Gianbologna).

navi, cariche di ricchezze; abbandonando cinque di esse in preda alle fiamme, vendettero la sesta, il cui prodotto, secondo la testimonianza dell'iscrizione metrica tracciata sulla cupola, servì alla costruzione di questo santuario.

La località scelta fu quella occupata da una basilica del IV secolo, "Santa Reparata in Palude", che era a sua volta succeduta a delle terme costruite dall'imperatore Adriano. La natura del terreno — una vera palude — giustifica pienamente il nome di "in Palude"; e spiega i numerosi guasti prodottisi tanto nella cupola, quanto nel campanile.

In questi secoli barbari, in cui la personalità d'un artista giunge così difficilmente ad affermarsi, l'architetto Buschettus spicca per uno strano miscuglio di gloria e di mistero. Si ignora quale fosse la sua patria; ci sono degli autori che lo fanno nascere in Grecia. La Scuola primitiva di Pisa sarebbe, in questo caso, una figlia di Bisanzio. L'abate Didier non chiedeva egli, precisamente verso la stessa epoca, il concorso d'artisti bizantini per riorganizzare gli studi d'arte nel suo convento di Montecassino?

Comunque sia, Buschettus, o Boschetto, sembra aver compito una specie di sforzo

tecnico, che colmò di sorpresa i suoi contemporanei, e che gli procurò il nome di Dedalo del suo tempo. Quando rialzò l'obelisco del circo di Nerone a Roma, i poeti cantarono a voce spiegata le sue lodi; dieci giovinetti, disse uno di costoro, poterono, grazie al genio di Boschetto, sollevare colle loro mani un peso, che mille paja di buoi avrebbero a mala pena potuto scuotere.

I lavori del Duomo cominciarono, come si vide, nel 1063; e furono condotti con grande celerità. Se Boschetto non ebbe la soddisfazione di dare l'ultimo tocco al suo lavoro, lo lasciò però abbastanza inoltrato, perchè il suo allievo Rainaldus lo potesse terminare in pochi lustri: questo edificio fu finito nel 1100, meno di 40 anni dopo che

Duomo di Pisa.

v'era stata posta la prima pietra. La consacrazione però non ebbe luogo che nel 1118, sotto gli auspizi del papa Gelasio II.

Il Duomo di Pisa ha la forma d'una croce latina; si compone di cinque navate e d'una cupola non rischiarata, sulla crociera. La sua lunghezza è di circa 95 metri, la sua larghezza di 32 metri e mezzo; l'altezza della navata centrale è un po' più di 33 metri. La facciata si divide in cinque piani, sorretti da 58 colonne; il primo piano comprende sette false arcate, in tre delle quali sono praticate altrettante porte; le altre, costituite come due frontoni uno sull'altro, rinchiudono una serie d'archi centinati, sostenuti da colonnette. Lo stesso sistema delle false arcate fa le spese dell'ornamentazione sui lati dell'edifizio e sulla crociata; i soli piani superiori hanno finestre.

— Malgrado dei numerosi ristauri, l'ultimo dei quali venne eseguito recentemente, lo splendido marmo, proveniente dalle cave vicine, ha conservato in molti luoghi la sua tinta antica; ma tale tinta non è punto brillante: rassomiglia piuttosto ad una specie di slavatura giallo-limone, interrotta di tanto in tanto dalla ruggine (dovuta probabilmente alle incrostazioni del lichene).

L'uso di materiali tolti ad antichi monumenti si rivela sopratutto nell'abside. Una quantità di colonne di porfido, granito, marmo di Numidia, le une liscie, le altre scanalate o a spirale, provengono sicuramente da edifizî romani. Neppure si presero la briga di riordinarle, di rimettere i capitelli che non solo sono disuguali, ma eziandio di diverse dimensioni; il corinzio e l'jonico si uniscono al composito. Così pure nell'interno: nel coro a sinistra una colonna di porfido, col capitello ornato d'una danza di putti, indica a chiare note un'origine pagana. — Le pietre del Duomo di Pisa sono di quelle che parlano: "Et lapides locuti sunt". Esse ci narrano la storia di venti secoli. Qui un'iscrizione romana, con queste lettere rovesciate: Ƶ · L · ꓤV [1]; altrove, sulla facciata, il sarcofago in cui riposa l'architetto Buschettus; sopra una colonna dell'interno, la parola *Ugolinus* tracciata con bei caratteri lapidari del medio evo, e preceduta da una croce; all'ingresso del coro, a destra, un'iscrizione che rammenta come nel 1810 il sarcofago della contessa Beatrice, madre della contessa Matilde, fosse stato trasportato nel Camposanto; di sopra il venerabile epitaffio della contessa; qualche passo più lungi, quest'altra iscrizione irriverente, tracciata in carattere a colore, da qualche ardente innovatore: "Non vogliamo i gesuiti!"

Un tratto dei costumi italiani: si lasciò l'iscrizione, ma una mano pia cancellò la parola *non*, rivoltando l'arma contro lo stesso aggressore.

L'esterno del Duomo è povero di sculture, specialmente di statue. I gravi architetti romani dovettero trovare troppo frivolo tale genere di ornamento, e troppo profano. Solo la facciata dà l'idea della ricchezza. Le due superbe colonne, ai due lati della porta principale; i due leoni coricati su queste colonne; le teste grottesche prodigate qui come su tutti i monumenti di Pisa; le incrostazioni di marmo colorato disposte geometricamente; le cinque statue della Scuola di Giovanni da Pisa (la Vergine ed i Santi) poste alla base ed alla sommità del frontone; infine i musaici (moderni) la Vergine in mezzo agli angioli, Santa Reparata (con una palma ed una banderuola) dimostrano che, almeno da questo lato, il pensiero degli scultori e dei lavoratori in musaico, s'è trattenuto ovunque con amore.

Altrove numerosi sarcofaghi e sculture antiche, incrostate sulla facciata, aggiungono l'elemento storico alle pazienti produzioni della Scuola romanza. Ma questi monumenti furono da lungo tempo trasportati al Camposanto. Il Duomo non ha conservato che il sarcofago ornato di strigili o scanalature in forma di S, in cui riposa Buschettus, il suo fondatore.

L'ornamento principale della facciata consiste nelle tre porte di bronzo, di cui Gianbologna (Jean Bologne – di Douai) la dotò, dopo l'incendio del 1596, in cui perirono le antiche porte, opera di Bonanno di Pisa. [2]

Un'altra porta, ugualmente in bronzo, e se non di gran valore, almeno prege-

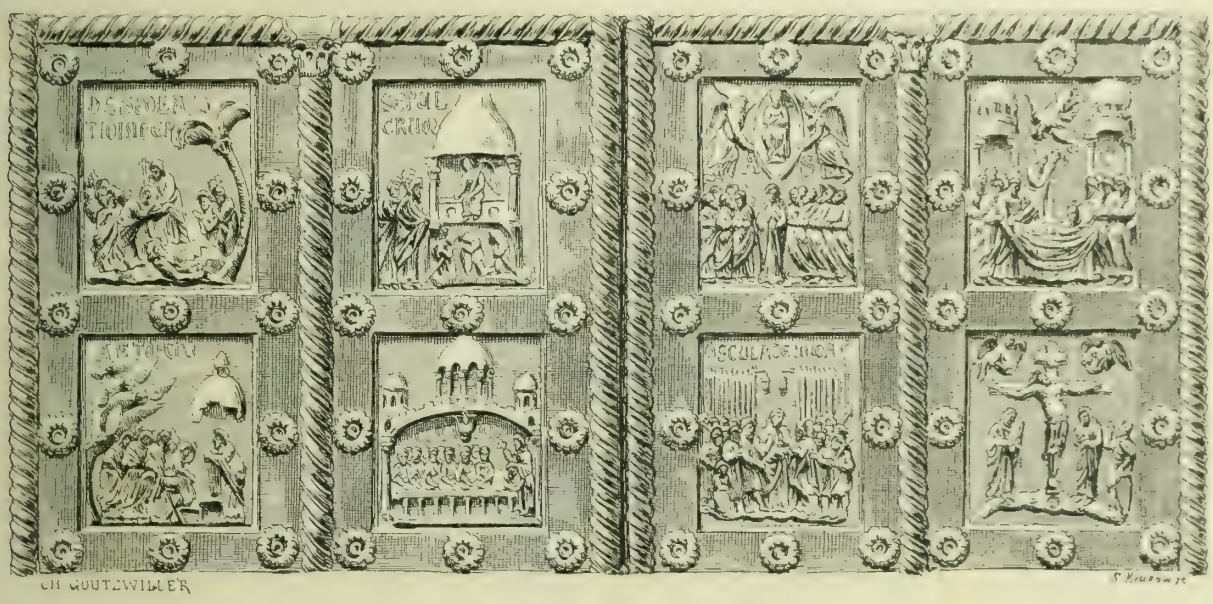
[1] Morrona nella sua *Pisa illustrata* (Pisa 1812, t. I, pag. 320 e seg.) ha rilevato i frammenti d'iscrizioni antiche adoperate come materiali di costruzione o di decorazione. Vi s'incontrano i nomi di Trajano e di Adriano.

[2] Non ripeterò qui gli elogi di quest'opera gigantesca, ma mi limiterò a pregare il lettore di voler rivedere l'analisi da me fatta nella mia *Storia dell'Arte durante il Rinascimento*, pubblicata da Hachette. Vi troverà una particolareggiata descrizione delle tre porte e delle incisioni, nel ricco volume che Foucques di Vagnonville e Abel Desjardins, consacrarono, anni addietro, al maestro di Douai.

vole per la sua antichità, trovasi presso alla galleria traversale, dalla parte della Torre pendente.

L'autore, secondo la testimonianza di parecchi archeologi, pare sia lo stesso Bonanno che fuse nel 1186 la porta perfettamente identica del Duomo di Monreale. È un'opera d'una rara barbarie, senza alcuna idea d'ordine, senza alcuna scienza del modello o dell'espressione; l'autore non sa neppure porre d'appiombo le sue figure (i rosoni disposti a serie di otto intorno ad ogni compartimento sono la sola reminiscenza dell'arte antica).

L'ignoranza delle proporzioni è tale che gli edifizi sono sovente più piccoli delle figure, e queste alla lor volta, nell'*Entrata in Gerusalemme*, coll'iscrizione *Dies palmarum*, sono più piccine delle foglie di sicomoro su cui sono poggiate. I soggetti rappresentati nei venti compartimenti sono: l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, i *Re Magi*, la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degli innocenti*, il *Battesimo di Cristo*, la *Tentazione*, la *Trasfigurazione*, la *Risurrezione di Lazzaro*, l'*Entrata in Gerusalemme*, la *Lavanda dei piedi*, la *Cena*, il *Bacio di Giuda*, *Cristo in Croce*, la *Discesa al Limbo*, le *Pie Donne al sepolcro*, l'*Ascensione* e la *Morte della Vergine;* poi, al basso, dodici profeti, ed in alto Cristo e la Vergine seduti in trono. Per una disposizione abbastanza rara, i soggetti vanno da destra a sinistra, poi da sinistra a destra, come nella scrittura chiamata "boustrofédon"; cominciano in basso e terminano nella parte superiore. Li accompagnano iscrizioni abbastanza sommarie ("Erodi" per la *Strage degli innocenti;* "Sepulcrum" per le *Pie Donne sul sepolcro*, ecc.). In queste composizioni informi, io non rileverò che un sol tratto, il quale offra un po' d'interesse; le due sorelle di Lazzaro si curvano innanzi a Cristo con una mossa tutta d'un pezzo, assolutamente come nel famoso affresco di Giotto, alla "Madonna dell'Arena" a Padova, eseguita un centinaio d'anni più tardi.



La porta di Bonanno (frammento).

Nel XIV secolo, un concittadino di Bonnano, Andrea da Pisa, mostrerà in altre porte di bronzo, quelle del battistero di Firenze, come con risorse semplicissime e colla massima sobrietà, si possano creare le composizioni più pure e più patetiche. La Scuola pisana non poteva augurarsi una più splendida rivincita.

Penetriamo nell' interno del santuario. La prima impressione che se ne riceve è la sorpresa e lo stupore; in tutta Italia, soltanto la basilica di San Marco a Venezia, la cattedrale di Siena, e la basilica di San Paolo fuor delle Mura, presso Roma, offrono una tale magnificenza. Prima di tutto per la ricchezza dei materiali usati nella costruzione: le ventiquattro enormi colonne monoliti della navata centrale e le altre innumerevoli colonne di marmo o di granito sparse ovunque; poi l' alternarsi, così pittoresco, dei marmi neri coi marmi bianchi; come pure la purezza ed il vigore della disposizione, l' ampiezza delle proporzioni — la sola crociera è vasta come una basilica; — finalmente lo sfarzo e l' armonia delle tinte sono aumentati da una penombra piena di mistero, un' oscurità maestosa, come la chiama l'abate Richard (il duomo è rischiarato da più di cento finestre, ma queste sono piccine, poste molto in alto, e chiuse con vetri colorati). Colla foresta di colonne (non ne conta meno di 450, all' interno e all' esterno) si alternano quelle false arcate, così care alla Scuola pisana; queste alla lor volta spiccano sopra un magnifico soffitto di legno dorato a cassettoni celesti, ornati di rosoni, di cherubini e delle armi dei Medici, mentre gli avanzi dell' antico pavimento in musaico si distinguono colla loro tonalità più discreta.

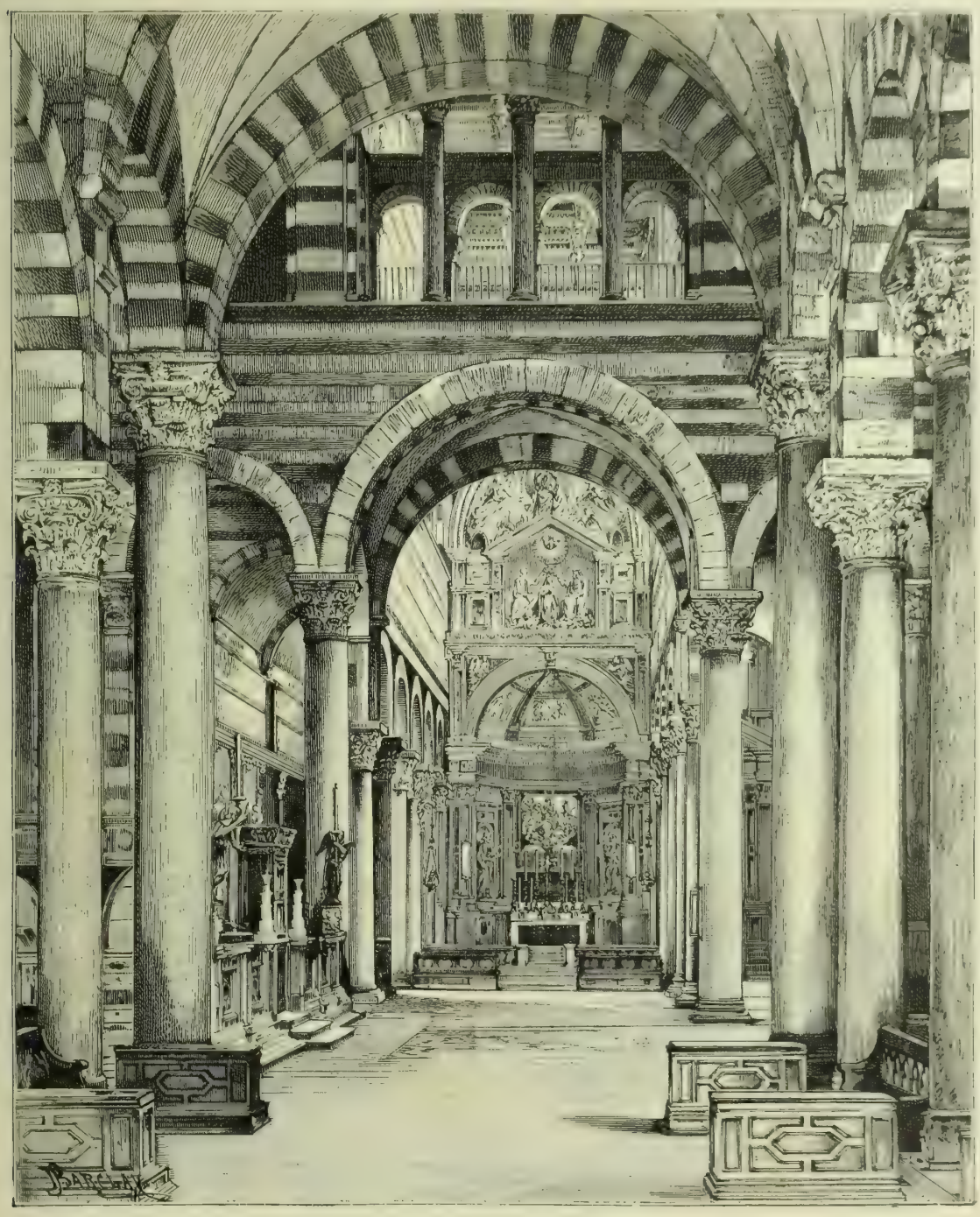
Non bisogna temere di bearsi troppo a lungo delle bellezze architettoniche del Duomo di Pisa, poichè esse formano, se non l'unica, per lo meno la principale attrattiva di tale santuario. Proclamiamolo pure con coraggio: " il contenente la vince sul contenuto. „

Non poteva essere diversamente in una città la cui vita intellettuale fu repentinamente soffocata, al principio del Rinascimento, sotto il giogo fiorentino. La vecchia metropoli pisana non ci offre, come gli altri monumenti toscani, il riassunto degli stili succedutisi dopo il Medio Evo, quel miscuglio vivo e pittoresco delle produzioni, portanti ciascheduna l'impronta d'un'epoca differente. A mala pena i secoli XIV, XV e XVI vi sono rappresentati di tanto in tanto da qualche opera isolata, frammentaria. L'archeologo può rallegrarsi di tale unità relativa; l'artista la deplorerà. — In mancanza di statue e d'affreschi contemporanei all'edifizio, cioè che datino dal periodo romanzo, il Duomo contiene almeno un frammento d'una strana produzione della seconda Scuola pisana, di quella che illustrarono Niccolò e Giovanni da Pisa nel XIII e XIV secolo; intendo parlare dei due leoni che sostengono le colonne su cui posa il pulpito. Questi due pezzi, d'uno stile magnifico, pieno di movimento e di grandiosità, provengono dall'antico pulpito, distrutto nell' incendio del 1596. Gli altri frammenti li troveremo occupandoci del Camposanto.

Il musaico dell' abside, " Cristo in trono tra la Vergine e San Giovanni Evangelista „, ci fa risalire alla stessa epoca, ma non ha che questo punto comune coll' opera di Giovanni da Pisa; non considerandone che lo stile, lo si crederebbe anteriore di cento anni, tanto è rigido, misero e stentato. Questa pagina però rivendica un' origine illustre; il suo autore, si afferma, non è che Cimabue, il maestro di Giotto. Cominciato nel 1300 o 1301, il lavoro venne interrotto dalla morte dell'artista; un pittore di nome Vicinus, lo terminò nel 1321. La composizione n'è colossale; ma, lo ripeto, punto bella; essa si risente ancora molto dell'influenza bizantina; il Cristo, specialmente, ha il naso troppo corto, i baffi come disseccati, e la barba male attaccata.

Le altre opere d' arte appartengono per la maggior parte ad epoche che non possono neppure aver la pretesa di attrarre la nostra attenzione. Noi non ci fermeremo ad ammirare i dodici altari laterali, scolpiti per la maggior parte da un abile artista

di quei dintorni, Stagio Stagi (morto nel 1561).[1] Quanto ai quadri dei pittori della decadenza, quali Orazio Riminaldi, Giovanni Stefano Maruscelli, Cosimo Gamberucci, Ottaviano Vannini, Michele Cinganelli, basta ch'essi sieno descritti e portati ai sette cieli nelle monografie del Morrona, di Grassi e di Nistri: qui la descrizione di quelle opere fredde e



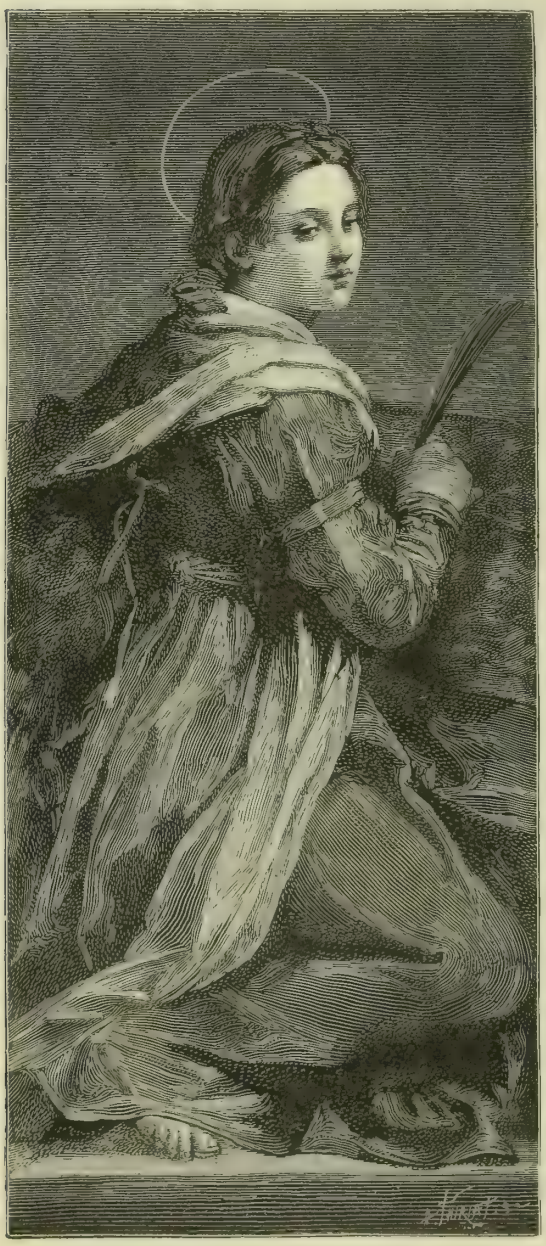
L'interno del Duomo.

noiose sarebbe assolutamente fuori di proposito, sopra tutto quando a due passi, al Camposanto, si trovano tanti e tanti capilavori. Anche gli stessi contemporanei le hanno se-

[1] Il professore Santo Varni di Genova dedicò una nota speciale a questo artista: *Di maestro Lorenzo e Stagio Stagi da Pietrasanta*, Genova 1868.

veramente giudicate; nel suo *Viaggio in Italia* Cochin, che peccava anche di troppa indulgenza per il XVII e XVIII secolo, esclama continuamente: "c'è ben poco di buono„ oppure "quadri meschini, di debole esecuzione, ecc.„

La pittura nel suo migliore periodo conta tuttavia nel duomo di Pisa tre pagine eccellenti davvero: il *Sacrifizio di Isacco* di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, la *Santa Margherita* e la *Santa Caterina* di Andrea del Sarto. Il Sodoma è un maestro di primo ordine, e che solo in Toscana si può imparare a conoscere ed apprezzare come merita. Pisa non ha che un capo d'opera, un quadro sulla tela, da opporre agli splendidi affreschi di Siena e di Monte Oliveto Maggiore, ma il *Sacrifizio d'Isacco* (1541-1542) è una meraviglia, degna di prender posto fra quelle del Correggio e del Tiziano.[1] Le due sante inginocchiate, dovute al pennello di Andrea del Sarto, *Santa Caterina* e *Santa Margherita*, gareggiano col *Sacrifizio d'Isacco* per la grazia del loro atteggiamento e la bellezza delle tinte. Di tutti i contemporanei del Sodoma, Andrea del Sarto è quello il cui talento offre maggiori analogie col suo; ma non credo essere ingiusto affermando che il suo stile, essenzialmente facile, qualche volta persino volgare, non giunge alla sovrana distinzione, all'incomparabile soavità di quello del suo emulo "lombardo-senese„. Due altri quadri di Andrea, *San Pietro* e *San Giovanni Battista*, sono sensibilmente inferiori alle due Sante, alla cui seduzione è impossibile sottrarsi.



Santa Caterina d'Alessandria di Andrea del Sarto. (Duomo di Pisa).

Pierino del Vaga, il contemporaneo del Sodoma e di Andrea del Sarto, e allievo di Raffaello, è meno perfetto. Checchè ne dica il Grassi, che considera questo quadro come "la più pregevole opera di quante adornano gli altari del tempio„, la sua Madonna circondata da santi (finita da G. A. Sogliani) manca di calore e d'espressione.

La scultura del Rinascimento è principalmente rappresentata dai bronzi di Gianbologna: una statuetta il Cristo, un' altra di San Giovanni Battista, poste sulle pile, furono fuse nel 1602 da Palma di Massa, secondo i modelli del maestro; sono dunque contemporanee alle porte della facciata. Il *Crocifisso* pure in bronzo, dell'altar maggiore, è dell'anno successivo, 1603. È una delle opere più celebri dell'ultimo, cronologicamente, fra i grandi scultori del Rinascimento. Cristo ha la testa che gli cade sul petto; gli

[1] Vedi: *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Hachette, t. III, p. 531-532.

occhi chiusi, il corpo curvo sotto il proprio peso. "È l'ultimo istante dell'agonia", aggiunge Desjardins, da cui tolgo questa descrizione, "ma si sente che è l'agonia d'un Dio. Nessuna contrazione dei muscoli, nessuna traccia di convulsioni. L'impressione dominante è la calma e la rassegnazione".

Un'altra opera in bronzo, il lampadario sospeso alla vôlta, è celebre per avere ispirato a Galileo le sue ricerche sull'isocronismo delle oscillazioni del pendolo. È un'opera di rara eleganza, ampia, armonica, e che fa grande onore al suo autore, il fiorentino Battista di Domenico Lorenzi (1585-1589).

In quanto all'arredo del Duomo, esso è povero e di cattivo gusto. La sedia arcivescovile, posta di fronte al pulpito, è ornata di intarsi che lasceranno molto freddo il visitatore abituato alle meravigliose incrostazioni di Firenze, di Siena e dell'Umbria. Lo stile in cui sono trattati l'*Adorazione dei Magi*, il *Cardellino svolazzante sopra un grappolo d'uva*, i paesaggi, i soggetti di natura morta, calice, mitria, ecc., dimostrano che l'epoca dei salotti d'Augusta e di Norimberga non è lontana. Un'iscrizione c'indica la data di questo monumento così poco ricreativo: "Sedente Pisano pontifice Honofrio.... facta est sedes hæc ab Antonio Urbano ædili curata per Ioh. Bap. Cervellesium MDXXXVI".

Non farò che nominare il famoso altare d'argento, eseguito nel 1692 da Sebastiano Tamburini di Pisa, una delle opere pesanti e povere che ottennero troppo a lungo l'ammirazione dei viaggiatori, ma che una critica più illuminata deve spietatamente sacrificare alle sole opere veramente vive del Medio Evo e del Rinascimento.

III.

La torre pendente ed il Battistero. Niccolò da Pisa ed il Rinascimento del XIII secolo.

La famosa Torre pendente che sorge accanto al Duomo fu cominciata nel 1174 e terminata dopo il 1233; è l'opera di due architetti, l'uno italiano, Bonannus, l'altro straniero, Guglielmo d'Inspruck, coadiuvati, si afferma, da Giovanni Ennipantano, pure tedesco, e da Tomaso da Pisa.

Osserviamo, a proposito di questo monumento e dei suoi vicini, che in Francia, come Alfredo Darcel provò chiaramente nelle sue note di viaggio, i nostri architetti hanno sempre cercato di riunire il campanile alla chiesa, e così hanno realizzato le sapienti e pittoresche concezioni, di cui tante nostre cattedrali offrono esempi chiari e lampanti.

In Italia, invece, sotto l'influenza dell'antica tradizione, ordinariamente si separa il campanile dalla chiesa, considerando le due parti staccate l'una dall'altra. È in questa maniera che si procedette a Pisa, a Ravenna, a Firenze ed in altre città.

Quanti viaggiatori non giunsero innanzi al campanile con un sentimento d'irritazione! Troppo spesso delle riproduzioni d'ogni genere, in alabastro, in sughero, in cartapesta, persino in cioccolatte, hanno stancato i loro sguardi, e colpita la loro imaginazione. Pisa da parecchi secoli vive di questo sforzo, in cui il caso ebbe parte maggiore della scienza. Oggi si ammette che avendo la base dell'edificio disugualmenie ceduto durante la costruzione, gli architetti continuarono a fabbricare su questo piano inclinato.[1]

[1] Vedi la bella opera di Giorgio Rohault de Fleury: *Les monuments de Pise en moyen age*. Pag. 60-67.

Io mi affretto ad aggiungere che l'originale è così grandioso, semplice ed importante nello stesso tempo, da cancellare persino il ricordo di queste meschine imitazioni.

Passando sopra a tutti i dettagli che si trovano nelle guide, tenterò di rendere le pittoresche impressioni prodotte da quest'opera, eterna sfida a tutte le regole della statica e che, come la Torre Garisenda di Bologna, quando una nube passa sovra di essa, apparisce [1] a coloro che la guardano dalla parte in cui pende, simile al gigantesco Anteo. Mi basterà ricordare che la Torre pendente forma un immenso cilindro di 16 metri di diametro, di 48^{m}·38 di circonferenza alla base, e 54 metri d'altezza; che è composta di otto piani, collocati l'uno sull'altro come gli anelli d'una spirale, e sostenuti assieme da 207 colonne, e finalmente che 203 gradini conducono alla sommità con una dolce pendenza. Aggiungerò che l'ascensione è proibita ai singoli viaggiatori; il regolamento esige il concorso simultaneo di tre visitatori almeno, per prevenire gli accidenti, poichè si sale esternamente, e non internamente al cilindro, eccetto l'ultimo piano che conduce alla piattaforma.

Un bel concerto composto di sette campane completa questo bizzarro monumento. La più antica fra di esse, *Giustizia*, colla data del 1262 ed il nome del fondatore Locterinus di Pisa, proviene dalla " Torre del Giudice „; ridesta i più lugubri ricordi; è dessa che faceva risuonare i suoi funebri rintocchi quando un condannato veniva condotto al patibolo.

Celebre è la vista che si gode dalla piattaforma. Il mio amabile e sapiente collega, Paolo Joanne, mi permetterà di servirmi delle sue parole per descriverne i tratti caratteristici.

" Da una parte — dice — si scoprono gl'Appennini, presso Lucca; dall'altra, una striscia di mare, da cui sorge, come un monte isolato, l'isola della Gorgona; poi, successivamente, verso sinistra, Capraia, e se l'atmosfera è limpida, la Corsica, in fondo all'orizzonte; in fine l'isola d'Elba, di cui un'estremità soltanto apparisce dietro il Monte Nero, al sud di Livorno. Dall'orizzontalità del suolo circostante si può facilmente riconoscere che in antico doveva essere stato un bassofondo occupato dal mare. In riva al mare, una linea di oscure foreste indica la tenuta di San Rossore. „

È superfluo rammentare che fu dall'alto della Torre pendente che il più illustre dei figli di Pisa intraprese i suoi esperimenti sulla caduta dei corpi; Galileo non contava allora che venticinque anni. Gli epigrafisti pisani del XIX secolo non si lasciarono sfuggire tale occasione per far incidere sul campanile una bella iscrizione latina:

" Galileus Galileius experimentis e summa hac turri super gravium corporum lapsu institutis, legibus motus detectis, mechanicen condidit.... „

A qualche passo dal Duomo e dal campanile, s'innalza il Battistero, imponente monumento concepito con idee analoghe. Questo edifizio fu cominciato nel 1153 dall'architetto pisano Diotisalvi, che diresse i lavori con una tale rapidità che nel 1156 il piano inferiore era già terminato. Il seguito dell'impresa non corrispose a questo principio brillante: la mancanza di denaro produsse la sospensione dei lavori, che non furono terminati che un secolo più tardi, nel 1278.

Il Battistero forma una rotonda a tre piani, composti il primo di venti colonne, sorreggenti false arcate; il secondo, di sessanta colonne, ornate ciascuna alla estremità da una testa barbara; il terzo, di diciotto pilastri alternantisi con venti finestre. I baldac-

[1] Qual pare a riguardar la Carisenda
Sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
Sovr'essa sì, ch'ella in contrario penda:
(Dante, *Inferno*, c. xxxi).

Un funerale in Toscana.

chini gotici che ornano il secondo e il terzo piano e che contengono delle figure a mezzo corpo di *Profeti* o di *Apostoli*, sono, non occorrerebbe neppur indicarlo, un'aggiunta del XIII secolo. Una cupola, d'una forma poco felice, ricopre l'edificio che misura 107 metri circa di circonferenza, e circa 55 d'altezza. Due colonne riccamente scolpite dalla cima al fondo fiancheggiano la porta principale; quella, rimpetto al duomo, ovunque fogliame, fiori la cui corolla contiene, oltre al resto, una donna seduta che suona il flauto, oppure una nidiata d'uccelli. È un'arte misteriosa ed inebbriante che non è più quella del Medio Evo, e che non è ancora quella del Rinascimento; si direbbe una fioritura precipitata, un'intuizione singolarmente profonda dell'antichità, ma che non fu, nè sviluppata, nè ripresa più tardi, avendo il Rinascimento del secolo XV e XVI adottati altri punti di vista. Giunto alla sua completa maturità, tale Rinascimento pisano del XII e XIII secolo ci avrebbe dato qualche cosa di diverso dal Rinascimento propriamente detto: ma esso venne bruscamente arrestato da cause molteplici, ed i suoi sforzi veramente grandiosi rimasero senza sanzione.

I montanti stessi della porta sono ornati di bassirilievi, rappresentanti *Cristo*, il *re David*, degli *Apostoli*, ed i *simboli* dei mesi. Sull'architrave sono scolpiti: il *martirio di San Giovanni Battista*, alcune scene della *vita di Cristo* ed il *Battesimo ad immersione*. Altre statue o bassirilievi ornano la parte superiore di questa facciata, che è d'una grande ricchezza. Vi si osserva specialmente la statua della *Vergine col bambino*, ed i due *San Giovanni*. Tali lavori datano dal XIII al XIV secolo, e provano l'insufficienza della Scuola pisana nella scultura a bassorilievo.

La porta dal lato opposto (sono quattro, corrispondenti ai quattro punti cardinali) non è circondata che da due colonne, le cui scanalature a spirale ricordano certe colonne bizantine, ed in ispecie quelle della basilica di Sant'Apollinare "in Classe„ presso Ravenna, e di San Clemente a Roma.

Il Battistero si compone di due parti concentriche: una specie di porticato interno e il corpo stesso dell'edifizio, posto sotto la cupola, sostenuta da due piani di colonne o di pilastri; al basso otto magnifiche colonne monoliti e quattro pilastri, sui cui capitelli si sviluppano degli archi centinati; sull'alto la stessa disposizione, ma colla differenza che qui le colonne sono sostituite da pilastri. Tre gradini intorno al porticato formano una specie di anfiteatro, donde gli spettatori possono comodamente mirare le cerimonie.

Il Battistero, come opera d'arte, è povero, tale e quale il Duomo; l'architettura fa le spese principali della decorazione, che consiste principalmente nell'alternarsi del marmo nero col marmo bianco.

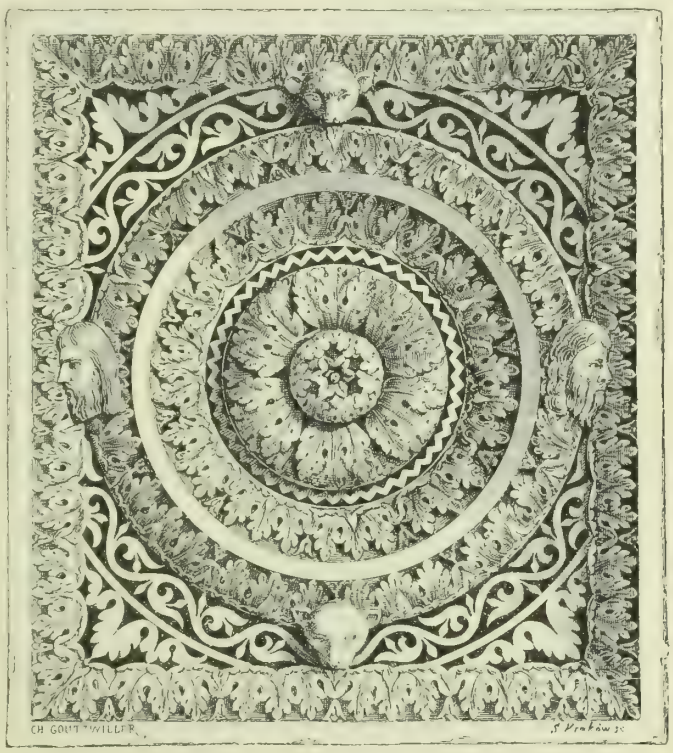
Il monumento, che più d'ogni altro colpisce la vista, è un ampio bacino ottagonale, posto nel centro dell'edifizio, sopra uno zoccolo di tre gradini. Per le sue dimensioni, come per la sua forma, tale conca battesimale ci fa risalire al tempo in cui si somministrava il battesimo coll'immersione; un certo numero di fedeli poteva capirvi comodamente. In quattro angoli dell'ottagono sono praticate delle cavità più piccole, riservate, si afferma, al battesimo dei bambini (il bacino propriamente detto era destinato agli adulti).

I tre gradini che conducono al bacino, come pure le sue otto faccie esterne, suddivise in sedici scomparti, sono ornati di eleganti incrostazioni in marmo colorato, che forma dei rombi, delle stelle ed altre figure geometriche; di rosoni in rilievo occupano il centro dei sedici scomparti, e danno risalto allo splendore di tale intarsio ricco e delicato.

Parecchi autori moderni, tra gli altri gli editori del *Cicerone*, attribuiscono il bacino battesimale a Tino di Camaino da Siena (detto talora Lino), che l'avrebbe eseguito nel 1312. Ma i documenti antichi ci parlano soltanto d'una conca battesimale, scolpita da questo maestro pel Duomo, con bassorilievi rappresentanti la *vita di San Giovanni Battista*, opera già da lungo tempo perdutasi.

A pochi passi dal bacino si erge, isolato, il pulpito di marmo, il capolavoro di Niccolò da Pisa, e l'onore del battistero. Tale opera famosa, terminata nel 1260, si compone d'un esagono di marmo, sorretto da nove colonne, in broccatello di Spagna, in porfido, o in granito orientale, di cui parecchie posano, alla lor volta, sul dorso di leoni. Delle figure allegoriche in alto rilievo, e sopratutto sei compartimenti ornati di bassorilievi, fan spiccare l'ordine architettonico, che è d'una straordinaria libertà e genialità.

Il pulpito del Battistero, più che un capo d'opera d'un grande artista, rappresenta una data nella storia della scultura.



Rosone della vasca del Battistero.

Questa si trovava nel più infimo grado allorchè si innalzavano gli ammirabili edifizi di Pisa. È difficile supporre produzioni più pesanti, più barbare. Ogni idea di forma umana è scomparsa; i corpi sono mostruosi, i volti stupidi. Si può giudicarne dalle teste grottesche, bestiali, sparse in tutte le chiese di Pisa, sui capitelli, sulle vôlte, come pure sulla porta di bronzo della crociera del duomo, attribuita a Bonanno.

Le tendenze generali della Scuola romanza non erano punto favorevoli allo studio della natura. Non inseguendo che combinazioni astratte, derivanti dalla geometria, essa avea quale scopo la regolarità, l'armonia; sotto il dominio di tali principî, essa subordinava la figura umana all'effetto complessivo che doveva produrre tale o tal altra parte dell'edifizio; così pure il simbolismo sostituiva, per essa, la rappresentazione delle forme reali. Uno stelo con tre foglie alla cima, rappresentava un albero; alcuni merli sommariamente indicati, una città. Infine le idee più tristi, più lugubri assediavano l'immaginazione degli artisti e dei fedeli. All'ingresso delle chiese, dei leoni mostruosi sembravano pronti a divorare i colpevoli; sulla facciata, schiere d'animali fantastici, basilischi, draghi, grifi, pesavano sulla fantasia come un incubo. Idee lugubri, stile barbaro, ecco in due parole il carattere della scultura romanza in Italia.

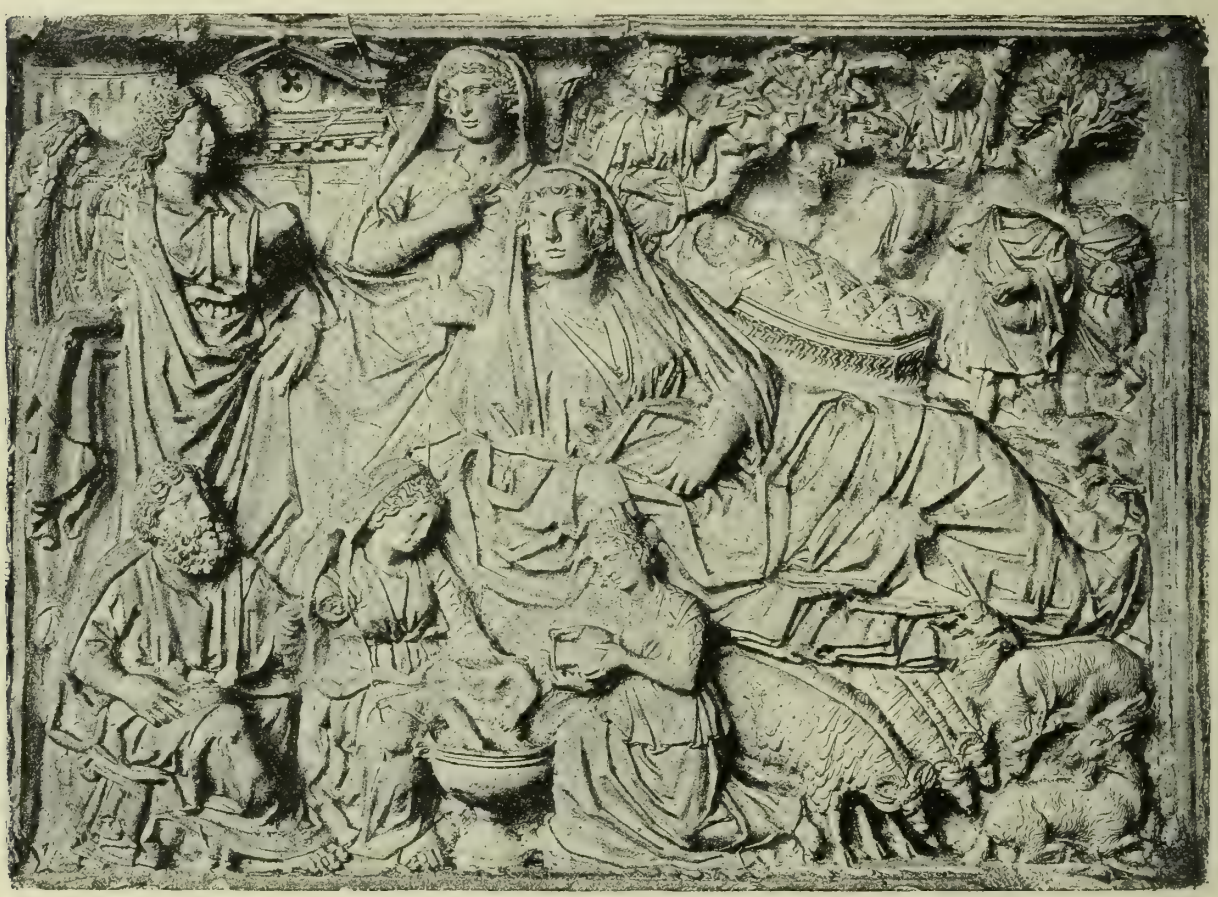
Tutt'a un tratto compare uno di quegli artisti prodigiosi, che sin dal primo momento raggiungono, talora anzi oltrepassano la meta, e che pare vivano ben più colla posterità che coi loro contemporanei.

Niccolò da Pisa è un riformatore, un iniziatore del genere di Brunellesco, di Donatello, o dei fratelli Van Eyck, gli illustri pittori fiamminghi, uno di que' maestri che sanno elevarsi così in alto, che per parecchie generazioni i suoi successori sono inca-

paci, non dico di far meglio, ma neppure di fare altrettanto. “Nel mezzo di questa notte oscura,„ scrisse Stendhal, in un linguaggio alquanto enfatico, “Nicolò da Pisa, vide la luce e osò seguirla.„

Io non mi dilungherò qui sulla vita e sulle opere di Niccolò da Pisa. Il lettore permetterà ch'io lo rimandi su tal punto al mio lavoro sui *Precursori del Rinascimento.* Basterà ch'io ricordi qui che nato, secondo ogni verosimiglianza, ad Apulia in Toscana verso il 1206, egli morì a Pisa nel 1280.

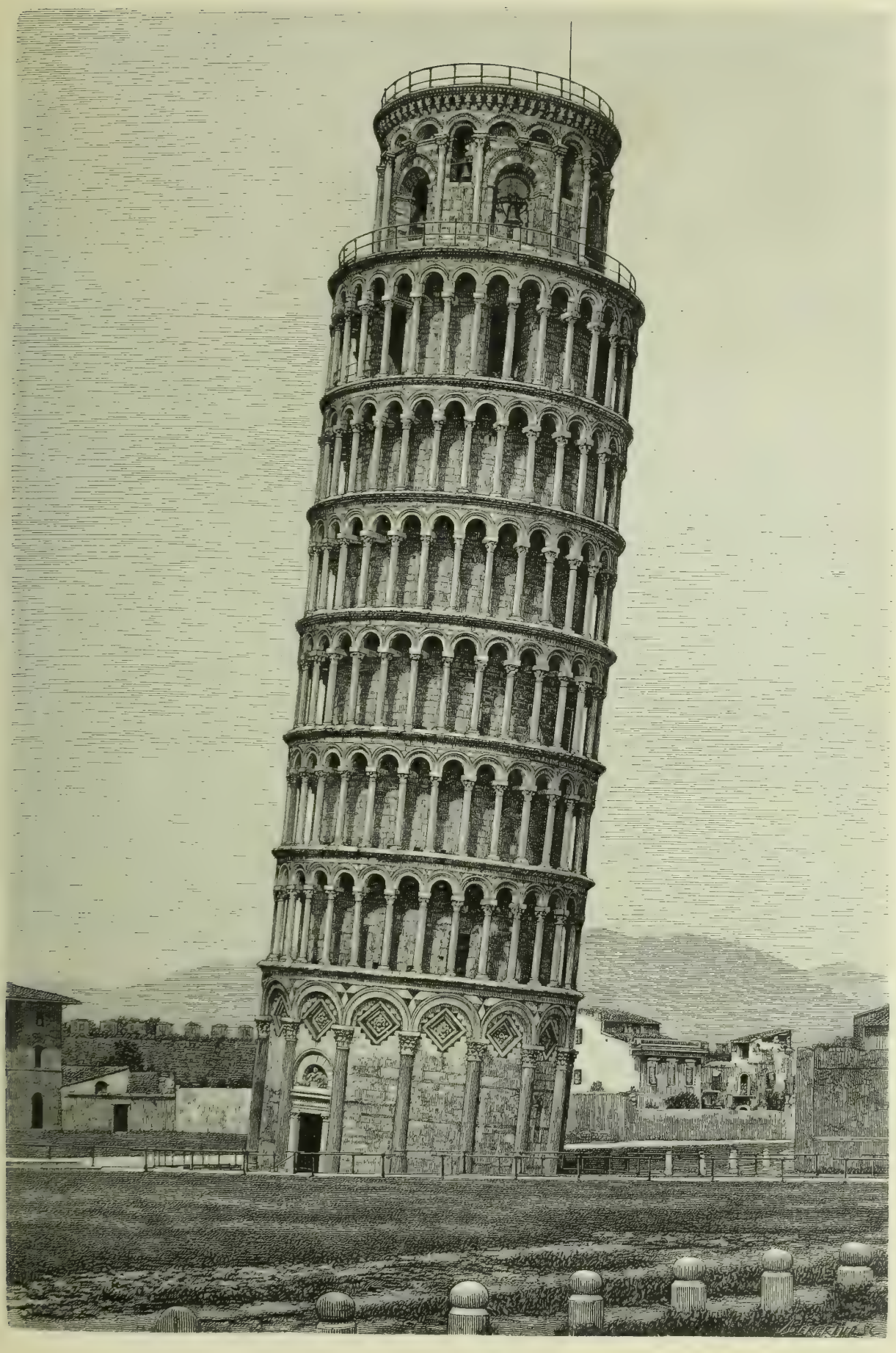
Come fece tale maestro a sostituire agli informi tentativi dei suoi predecessori uno stile così nuovo e così perfetto? Ove ha egli ritrovato quest'arte delle proporzioni, del ritmo, dell'espressione, della nobiltà il cui segreto era perduto già da tanti secoli? —



L'adorazione dei Magi, di Niccolò da Pisa.

Risponderò senz'esitare: nello studio dell'antico. A questo egli va debitore d'esser riuscito a riformare la statuaria, come erano riusciti, dugent'anni prima, gli architetti pisani a riformare l'architettura. I modelli classici abbondavano a Pisa, ove sin dapprincipio si ebbe cura di raccogliere tali gloriose vestigia d'una civiltà scomparsa. Parecchie volte i Pisani dalle loro spedizioni marittime riportarono colonne, capitelli, e sovratutto sarcofaghi.

Non è necessario supporre che Niccolò da Pisa sia andato a cercare la sua iniziativa, come si disse, nell'Italia meridionale, alla corte di Federico II; la Toscana gli offriva in abbondanza modelli capaci d'ispirarlo. Oggi stesso, ad alcuni passi dal pulpito del Battistero, capolavoro dello scultore pisano, si vedono i bassorilievi antichi da lui imitati, il vaso col *Bacco indiano*, ed il sarcofago rappresentante la *Storia di Fedra e d'Ippolito.*



La Torre pendente, a Pisa.

Sarebbe però un errore il credere che Niccolò da Pisa non sia tributario che dell'antichità. Presso alle figure gravi e belle, come la Madonna, gli angeli, si scoprono dei tratti tolti dal vero: un ariete che si gratta la fronte, un cavallo che nitrisce, ecc. Credo di non ingannarmi attribuendo tali velleità di naturalismo all'influenza degli scultori settentrionali.

Lo stile gotico è l'espressione delle nuove tendenze del medio evo, del bisogno d'indagare e di scrutare.

Quanto l'arte romanza, fondata sull'uso dell'arco centinato, era semplice, grave, austera, altrettanto l'arte gotica che prende per base l'arco a sesto acuto, cioè una formula essenzialmente artificiale, è flessibile, ondeggiante, penetrante. Le facoltà dell'immaginazione non tardano ad eclissare quelle della ragione; lo sguardo ardente di tali generazioni, dal carattere febbrile, penetra nelle più intime latebre della natura; le passioni sovreccitate pervengono infine a tradursi in un linguaggio pittoresco ed animato.

I bassorilievi di Niccolò si distinguono, è duopo ripeterlo, per la loro ampiezza, per la loro nobiltà, per la loro regolarità. È impossibile immaginare una scultura che armonizzi meglio colla sua cornice, coi mirabili monumenti degli architetti pisani del secolo XII. Nulla di violento, nulla di angoloso e di antidecorativo.

C'è però una lacuna in quest'arte, che di primo colpo si è innalzata tant'alto. Nella stessa epoca in cui lavorava Niccolò da Pisa, sorgevano, a Parigi, a Reims, a Chartres, e in molte altre città, delle statue che offrono il contrasto più completo con quelle del maestro pisano. Lo stile di Niccolò, come del resto di tutti i suoi successori, ha infatti qualche cosa di freddo e di asciutto; s'egli supera altri artisti per la nobiltà delle composizioni e la gravità di detto stile, egli resta ad essi inferiore dal lato dell'emozione e della vita!

IV.

Il Camposanto. — Giovanni da Pisa e lo stile gotico. — Il Panteon delle glorie pisane. Orcagna e Benozzo Gozzoli.

Secondo il Vasari, il primo campione dell'architettura gotica in Italia sarebbe stato Niccolò Pisano. In quell'epoca, lo si sa, era cosa rara che un artista si limitasse ad un'arte soltanto; l'insegnamento simultaneo era già sin d'allora in gran voga. Niccolò da Pisa, come pure suo figlio Giovanni da Pisa, si distinguevano nell'architettura e nella statuaria; lo stesso dicasi di Arnolfo di Cambio, loro collaboratore, di Fra Guglielmo d'Agnello, e di altri artisti romani contemporanei, i Cosmati. Il Vasari completa la sua asserzione attribuendo a Niccolò una quantità di costruzioni, non solo in Toscana, ma eziandio a Napoli, a Padova e Venezia. Poco ci manca che il biografo non ascriva a lui tutte le cattedrali che sorsero in quel momento da un capo all'altro d'Italia. [1]

Ma se è provato che Niccolò ha esercitato l'architettura, non è meno certo, sfortu-

[1] Oggi è dimostrato che lo stile gotico è penetrato in Italia verso la fine del XII secolo. Vedi Eulart: "Origines françaises de l'Architecture gotique en Italie. Paris 1894."

natamente, che nessun edifizio può, con verosimiglianza, essergli attribuito. Come di sovente avviene nella storia dell'arte, la sua fama assorbì quella dei suoi numerosi collaboratori. Si sono riassunti in un unico nome gli sforzi d'un'intera generazione.

Il figlio di Nicolò Pisano, Giovanni, conta invece nel suo attivo una serie di costruzioni del massimo interesse, la facciata della cattedrale di Siena, il compimento della Cattedrale di Prato, e finalmente il celebre monumento di cui ora ci occuperemo, il Camposanto di Pisa.

La costruzione del Camposanto si riannoda, come quella del Duomo, ad una spedizione militare dei Pisani.

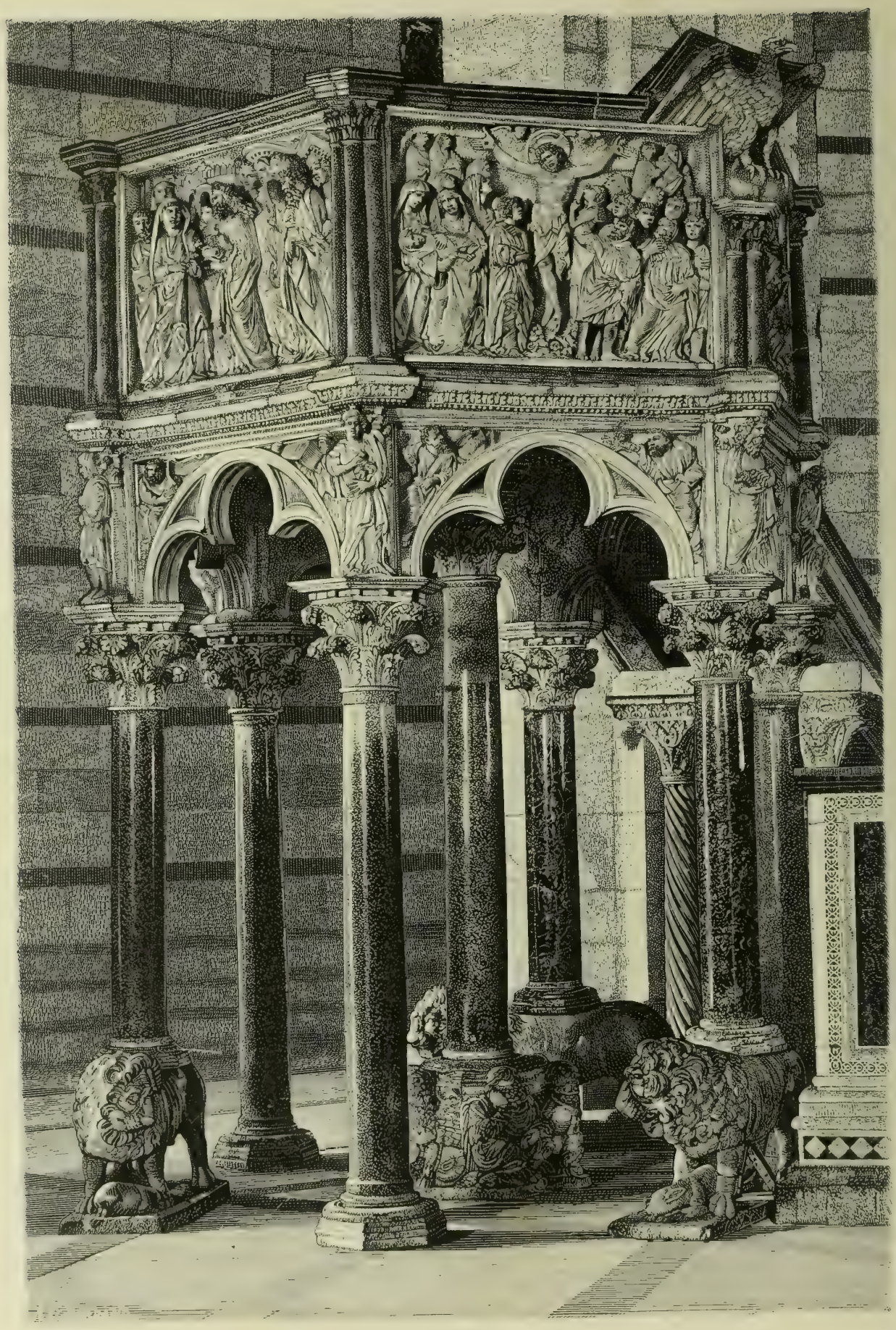
I cronisti raccontano che l'arcivescovo Ubaldo dei Lanfranchi, capo delle truppe fornite dalla Repubblica pisana alla terza crociata (1189-1192), ebbe l'idea di far trasportare in patria una gran quantità di terra proveniente dal Calvario del Golgota. Ritornato a Pisa, egli acquistò uno spazio di terreno presso il duomo, e lo trasformò in cimitero, dopo averlo riempito, con una nobile ispirazione, di questa terra santa.

Questa terra, secondo autori serî, aveva virtù miracolose. Ascoltiamo Michele Montaigne: "Nel mezzo dell'edifizio, — dice egli, — havvi un luogo scoperto ove si continuano ad inumare i morti. Assicurasi generalmente che i corpi ivi deposti si gonfiano nello spazio di otto ore in modo che si vede la terra sensibilmente innalzarsi; che otto ore dopo diminuiscono, e finalmente che dopo altre otto, le carni si consumano in modo, che prima dello scorrere di ventiquattro ore, non rimangono più che le nude ossa. Tale fenomeno è simile a quello del cimitero di Roma, in cui, quando si seppellisce il corpo d'un Romano, la terra tosto lo respinge. Questo recesso è selciato di marmo come il corridoio, sopra il marmo si mise della terra per l'altezza di una o due braccia, e si dice che questa terra sia stata portata da Gerusalemme nella spedizione che i Pisani vi fecero con un grande esercito. Col permesso del vescovo, si prende un po' di questa terra, che si sparge sugli altri sepolcri, avendo la persuasione che i corpi vi si consumeranno più presto: il che sembra tanto più verosimile poichè nel cimitero della città non si vedono quasi affatto ossami, e non c'è altro luogo in cui si possa raccoglierli e rinchiuderli come avviene nelle altre città."

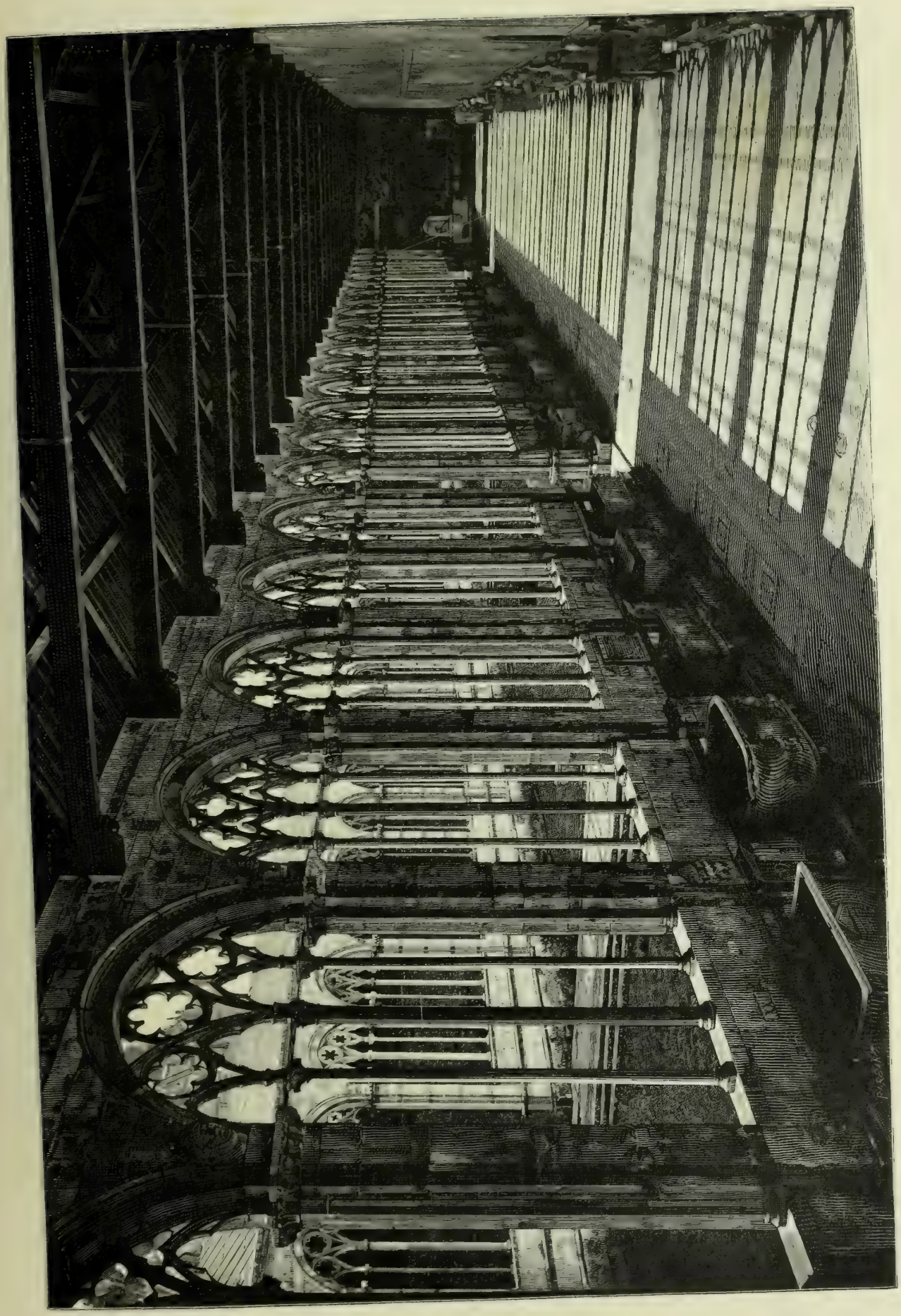
Questa superstizione che attribuisce alla terra, portata da Gerusalemme, le proprietà della calce viva, durò sino al XVIII secolo; la si trova ancora in Dupaty, le cui *Lettere sull'Italia* comparvero nel 1786. L'astronomo La Lande stesso s'era chiesto, qualche anno prima, se tale dissoluzione dei cadaveri, per cui, ai suoi tempi, occorrevano, — dice lui, — quarant'otto ore, non era dovuta a degli alcali volatili! Tanto è difficile estirpare un errore, una volta messo in circolazione.

Come monumento d'architettura, il Camposanto non ebbe principio che molto tempo dopo la fondazione del cimitero. Cominciata nel 1218, la costruzione fu terminata nel 1283, quasi un secolo più tardi della terza crociata.

Il Camposanto forma parallelamente al duomo ed al battistero, in una linea più vicina ai bastioni (è come situato al secondo piano della piazza), un vasto rettangolo di $129^m,572$ di lunghezza all'esterno, su $44^m,358$ di larghezza, di $126^m,654$ di lunghezza nell'interno, su $42^m,023$ di larghezza. Punto aperture, come se questo santuario della morte non dovesse avere alcuna comunicazione col mondo esterno. Una serie di false arcate (se ne contano 43 sulla facciata), centinate, come al duomo, al campanile ed al battistero, rialza l'effetto di questi lunghi e nudi muri. All'intersezione di queste arcate, per solo ornamento, una testa in rilievo, d'una espressione strana e d'uno stile originale.



Il pulpito del Battistero di Niccolò da Pisa.



Portico del Camposanto.

La porta d'ingresso principale è sormontata da un baldacchino gotico ornato di sei statue, fra le quali bisogna indicare la *Vergine ed il Bambino* di Giovanni Pisano.

La semplicità dell'esterno sembra fatta esclusivamente per aumentare l'effetto dell'interno: quando se ne varca la soglia, quale splendore! Corridoi larghi per lo meno 10 metri e mezzo, una serie di 62 arcate traforate, di stile gotico ricchissimo (in realtà sono centinate) da cui penetrano torrenti di luce; nei vani una stupenda serie di sculture antiche; contro la parete, un pittoresco miscuglio di busti, di statue, di gruppi in marmo; sulle pareti, il più vasto ciclo di affreschi del medio evo e del Rinascimento, di cui possa menar vanto un monumento italiano; finalmente, sul suolo, innumerevoli pietre funerarie, le une antiche, le altre rinnovate da mani pietose: certo quello spettacolo è uno dei più grandiosi ed originali fra tutti quelli che ci offre la divina Italia. Le guide raccomandano di visitare il Camposanto di notte, con un bel chiaro di luna; e non hanno torto. Per godere simili spettacoli, occorre non solo una disposizione di spirito speciale, ma eziandio una luce soprannaturale.

A primo aspetto il Camposanto non risponde all'idea che uno può farsi d'un santuario di tal genere. Si crede trovare un vasto cimitero, circondato da strette gallerie, come a Milano, a Bologna, a Genova. Invece, le proporzioni sono invertite e per conto mio, dal punto di vista artistico, non me ne lagno: il cimitero è microscopico — si compone di quattro aiuole ricoperte d'erba e ornate di pochi fiori, con qualche arbusto qua e là; quattro cipressi agli angoli, e nel centro una colonna, intorno a cui s'avviticchia un rosaio; ma il chiostro che lo circonda è colossale, e questo chiostro, Giovanni da Pisa, che si mostrò qui architetto di genio, lo volle degno dei tesori ch'era destinato a circondare, cioè semplice e monumentale nello stesso tempo. C'era da temere che la ripetizione indefinita del medesimo motivo, le sessantadue arcate aperte, producesse della monotonia. Per ovviare a tale pericolo, l'architetto pisano, conservando come tema dominante l'arco tondo, imposto dalla vicinanza del duomo, del campanile, e del battistero, lo unì con gran successo all'arco a sesto acuto. Ognuna delle sue arcate, tonda in alto, porta sulla sommità una rosa a sei lobi, sovrapposta ad un pilastro principale, che divide il resto dell'arcata in due grandi finestre a lancetta; queste finestre che hanno pure una rosa nella sommità, sono alla lor volta suddivise da pilastri più piccoli; dimodochè ogni arcata contiene tre rose, tre pilastri e quattro finestre: disposizione nello stesso tempo ricca ed armonica, che produce la varietà nella regolarità.

Di tombe propriamente dette, di croci, d'emblemi funerari, neppure traccia; solo i mausolei o i cenotafi hanno il diritto di figurare in questa necropoli ideale.

Poichè, malgrado il suo nome e la sua prima destinazione, il Camposanto è il Panteon delle glorie pisane, anzichè un campo di riposo. Gli slanci di fede, i trionfi del patriottismo, le idee d'apoteosi, relegano nell'ombra i sentimenti d'un carattere puramente personale: il dolore d'una famiglia alla morte d'uno dei suoi, oppure lo spettacolo della varietà delle cose di quaggiù. Nulla di lugubre, eccetto forse le pitture che si attribuiscono ad Orcagna; nulla che ricordi la fine fatale di ogni esistenza; ovverossia i morti non si presentano a noi che nel loro aspetto imperituro, col ricordo di belle azioni, di scoperte brillanti, d'opere di genio. Infatti quale riunione straordinaria di monumenti commemorativi, da quello della contessa Beatrice, madre della famosa contessa Matilde, sino a quello della Catalani, da quello dell'imperatore Enrico VII sino a quello del poligrafo Algarotti, educato a spese dell'economo Federico II di Prussia, o dell'istoriografo Fabroni! E che sorprendente collezione di capi d'opera, dall'insuperabile

riunione di sarcofaghi greci e romani, dal vaso di marmo col Bacco indiano, copiato da Niccolò da Pisa, sino alle sculture di Giovanni Pisano ed agli affreschi di Benozzo Gozzoli!

Nella descrizione di queste innumerevoli ricchezze, le guide seguono d'ordinario l'ordine topografico, ed hanno ragione, perchè così il frettoloso viaggiatore risparmia una quantità di andirivieni. Ma il lettore vorrà, spero, concedermi il diritto di scegliere il cammino più lungo, ed io approfitterò volentieri di questa sua condiscendenza. Il Camposanto di Pisa non è uno di quei musei di secondo ordine, che si visitano coll'orologio alla mano tra un treno e l'altro, tra un pasto e l'altro! Solo per i ricordi politici, una buona parte della storia d'Italia è scritta su quelle venerabili mura: in ciò che concerne l'arte, queste combinazioni architettoniche, queste sculture, questi affreschi non sono essi quasi la chiave principale della scuola toscana?

La Vergine col Bambino, di Giovanni da Pisa (Camposanto).

La collezione de' sarcofaghi e bassorilievi antichi del Camposanto è una delle due o tre più considerevoli di tutta Europa: non comprende meno di 170 numeri, e ci segna gli annali della scultura, dalla sua fioritura nel III o II secolo prima della nostra êra, sino alla sua massima decadenza, nel V o VI secolo. Da lungo tempo la sua importanza ha colpito gli archeologi. Nel 1814 l'incisore Gianpaolo Lasinio, figlio di quel Carlo Lasinio che creò veramente il museo del Camposanto, consacrò loro una speciale pubblicazione, accompagnata da tavole; più recentemente, nel 1874, Dütschke li sottopose ad un nuovo esame più profondo. Tali sarcofaghi furono, per la maggior parte, portati a Pisa quali trofei di guerra, durante le spedizioni marittime intrapprese dall'XI al XIII secolo contro l'Algeria, la Tunisia, probabilmente contro la Grecia e l'Asia Minore. Servirono dapprima ad ornare la facciata del duomo; nel 1297, poco dopo il compimento del Camposanto, li si incrostò sulla facciata esterna di tale monumento; più tardi furono posti nell'interno per salvarli dalla distruzione.

Vaso bacchico (Camposanto).

Non è mio intento il descrivere una così ricca collezione, per grande che sia l'interesse ch'essa possa offrire per l'arte e per l'archeologia. Ma come non far menzione del magnifico sarcofago, altre volte conosciuto sotto il nome di sarcofago della *Caccia di Meleagro*, ed oggi sotto il nome di *Fedra* ed *Ippolito!* La scultura greca si mostra nel suo completo rigoglio, all'avvicinarsi dell'êra cristiana, unendo alla purezza ed alla nobiltà del modello,

un'illimitata libertà, e sapendo mettere in ogni figura quel fuoco, di cui ebbe, per tanto tempo, il segreto.

Il sarcofago di Fedra ed Ippolito ebbe a subire una strana sorte. Dopo aver servito da sepoltura a qualche filosofo o a qualche cortigiano dell'antichità, ricevette, nel 1076, le ossa d'una delle più pie e delle più potenti principesse del Medio Evo, la contessa Beatrice. Un'iscrizione (rifatta) in versi leonini, cioè la cui sillaba finale fa rima colla sillaba di mezzo, dimostra tanto la pietà della famiglia, quanto la barbarie della lingua in quell'epoca:

Quamvis peccatrix sum domna vocata Beatrix
In tumulo missa jaceo quæ comitissa
A. D. MLXXVI.

Nel XIII secolo, questo sarcofago fu oggetto d'una distinzione ben altrimenti lusinghiera. Dinanzi ad esso gli occhi di Niccolò Pisano s' aprirono alle bellezze della statuaria antica, e tale fu la vivacità dei sentimenti dello scultore pisano, ch'egli dette alla Vergine del pulpito del battistero i tratti della Fedra del sarcofago; privilegio raro e prezioso per un monumento, il rivivere così, di mano in mano, attraverso i secoli!

Ai capi d'opera dell'arte antica fa seguito il tentativo piuttosto imperfetto, ma però degno di simpatia, d'uno scultore del Medio Evo: è un sarcofago in marmo a strigili, ornato agli angoli di leoni divoranti un capretto. "Imitazione d'un sarcofago antico, opera di Biduino, artista pisano del IX secolo, come risulta dall'iscrizione latino-italiana, iscrizione che conta fra i più antichi monumenti della lingua volgare."

Tali sono i termini coi quali l'autore della *Nuova Guida di Pisa,* dell'anno 1882, descrive tale monumento. Disgraziatamente per l'autore e per noi, bisogna togliere trecento anni all'età del sarcofago e dell'iscrizione. Biduino infatti viveva nel secolo XII e non nel IX. (Questo maestro, che ha preceduto quasi d'un secolo, nel suo tentativo di Rinascimento, il suo compatriota Nicola Pisano, eseguì nel 1180 le sculture di San Casciano, presso Pisa, e verso la stessa epoca, quelle di San Salvatore a Lucca.)

Ma ecco il grifo di bronzo dalle ali spiegate, dal corpo coperto di segni bizzarri, fra i quali si distingue un'aquila ed un leone, oggetto di tante discussioni. Il bravo Morrona che lo vide pure sull'estremità del duomo, e che lasciando da parte ogni timore, se n'andò a studiarlo con pericolo della propria vita, "vinto il timore" in un luogo accessibile ai soli muratori, — il bravo Morrona, dico, è disposto a ritenerlo d'origine etrusca. L'autore dell'ultima guida di Pisa, nel 1882, dopo averci spiegato essere l'iscrizione *cufica* (significa: benedizione perfetta e grazia completa, beatitudine perfetta e pace eterna, salute perfetta, felicità e fermezza a chi lo possiede), dichiara di considerare tale "ippogriffo" come uno dei simboli d'Apollo, ed aggiunge che bisogna collocarlo o fra le produzioni del secondo periodo egiziano, o fra quelle dell'Etruria. Secondo il mio debole parere, si tratta semplicemente d'un'opera orientale, per esempio dell'epoca dei Sassanidi, riportata dai Pisani durante le loro temerarie spedizioni.

Fra le sculture del Medio Evo, esposte in questo museo funerario, l'opera principale è l'antico pulpito, il "pergamo", del Duomo finito nel 1311 da Giovanni da Pisa. Gravemente danneggiato dall'incendio del 1596, questo monumento dovette essere demolito: si conservarono al Duomo per il nuovo pulpito, due leoni sorreggenti le colonne, e

Mausoleo dell'imperatore Enrico VII, al Camposanto.

qualche figura secondaria (vedi pag. 12); il resto fu trasportato al Camposanto. Qualche anno fa si tentò, aiutandosi coi modelli di quei frammenti, una ricostituzione dell'insieme, recentemente contestata dal signor Supino (se ne può vedere un esemplare nella cappella della Scuola di Belle Arti a Parigi).

Il pulpito di Giovanni da Pisa riproduce le linee principali di quello che suo padre Niccolò aveva scolpito pel battistero.

Anche in questo, come in quello, il cofano di marmo posa su colonne, che alla lor volta sostengono leoni o figure allegoriche. Anche in questo come in quello i bassorilievi rappresentano le scene principali della vita di Cristo. Ma quanto diversa l'ispirazione in quei due maestri!

Giovanni avea ricevuto lezioni da suo padre, e lungamente lavorato al suo fianco. È certo ch'egli ebbe una parte più o meno considerevole nell'esecuzione dei bassorilievi del pulpito di Siena; forse egli eseguì la fontana di Perugia, la cui composizione architettonica appartiene al suo famoso contemporaneo fiorentino, Arnolfo del Cambio.

Nelle sue opere si osservano delle figure più espressive e meno nobili, più declamatorie e meno armoniche che in quelle di Niccolò. Il dolore, contenuto e represso nel padre, sgorga e scoppia nel figlio. I personaggi, rassegnati nell'uno, si sdegnano e si lamentano nell'altro; lasciano libero corso ai propri sentimenti, senza curarsi di conservare quella dignità nella gioia o nel dolore, di cui Niccolò da Pisa sembra aver preso il segreto agli scultori dell'antichità. Se, nel padre, lo studio dei modelli lasciati dagli

antichi, la vince sullo studio della natura, nel figliuolo noi scorgiamo il fenomeno opposto. Giovanni è anzi tutto un realista, tanto nell'interpretazione delle forme, quanto nell'espressione dei sentimenti. Io non so rattenermi dal credere che l'influenza degli scultori settentrionali, tedeschi o francesi, c'entrasse per qualche cosa in questo sfogo, in questo delirio di realismo.

Nell'opera di Niccolò Pisano abbiamo constatato la grandezza, la nobiltà, la ponderazione, anzichè la vivacità dell'espressione. Se un tratto o l'altro è preso dal vivo, l'insieme respira ancora la gravità, quasi quasi si potrebbe dire la solennità propria all'arte romanza. La preoccupazione dello stile la vince sulla ricerca dell'effetto drammatico.

I lampi di genio che si scoprono nell'opera del figlio — e quest'osservazione s'applica altrettanto bene al pulpito del duomo di Pisa, quanto a quello della chiesa di Sant'Andrea di Pistoia, che ne forma il vero riscontro — questi lampi, dico, non ci faranno dimenticare la mancanza d'ogni armonia, quasi quasi si potrebbe dire di ogni stile. Nulla di più urtante, di più stonato. L'architetto abdica completamente innanzi allo scultore; rinuncia a dare all'insieme la ponderazione così necessaria in un'opera complessa ed atta a rialzare in una volta tutte e due queste arti. Nessuna proporzione fra le diverse figure; le une sono gigantesche, le altre quasi microscopiche, senza che l'artista abbia pensato a moderarne la transizione. Nei bassorilievi presi isolatamente, nessun pensiero d'ordine; i piani sono a mala pena indicati; invece di svolgersi sotto forma di fregio, come le composizioni del padre, quelle del figlio offrono un miscuglio incoerente di personaggi, un aggruppamento di dettagli, un'assoluta mancanza di purezza. Finalmente, nelle figure considerate separatamente, si osserva nello stesso tempo l'insufficienza della modellazione, e l'amore della declamazione. I corpi sono mal costrutti, gli atteggiamenti poco naturali, e le espressioni forzate.

Ebbene, accanto a tali imperfezioni, che ci autorizzano a dubitare della scienza, o per lo meno della probità professionale di Giovanni da Pisa, l'opera di questo maestro abbonda di tratti capaci di disarmare la critica, di gesti indovinati e di voci uscite dal cuore.

Prendiamo la *Strage degli Innocenti*, di Pistoia: siamo in mezzo alla lotta, alla carneficina; una madre se ne fugge portando seco la sua creatura; una delle sue compagne, scapigliata, implora l'impassibile tiranno, o si nasconde il volto, non potendo sopportare l'orrendo spettacolo; altre cercano di sostenere i loro figli, o si chinano sovr'essi, tentando di raccogliere, dalle loro labbra semichiuse, un alito di vita. L'artista, da vero esperto, ci fa percorrere tutta la scala dei dolori materni. E l'eloquente commento di quelle belle parole di san Matteo: "Rachele che piange i suoi figli, e non vuol essere consolata, perchè non sono più."

La *Crocifissione* non è da meno per commuovere. A sinistra la Vergine che cade svenuta; vicino ad essa un discepolo che singhiozza, ed una delle pie donne che stende le braccia al cielo in atto di disperazione; a destra i discepoli che fuggono quasi colpiti da timor panico. Ecco finalmente il dramma, il patetico, il dolore di Laocoonte o di Niobe, o piuttosto un dolore essenzialmente popolare e chiassoso, introdotto da poco nella scultura! Ma a costo di quanti sacrifizi! E come bisogna comperare a caro prezzo l'emozione causata in noi dall'una o l'altra scena! Accanto a pezzi grandiosi, come i leoni sostenenti le colonne, e le aquile, si osservano delle figure informi, una copia della *Venere dei Medici* che pare una caricatura, la *Personificazione delle Virtù*, d'un'esecuzione forzata e grossolana.

Ritornando a Firenze, troveremo nella pittura, in Giotto, colla stessa potenza d'espressione, una purezza ed una nobiltà di stile affatto sconosciute a Giovanni da Pisa.

Le statue di Giovanni da Pisa sono generalmente d'un lavoro più accurato dei suoi

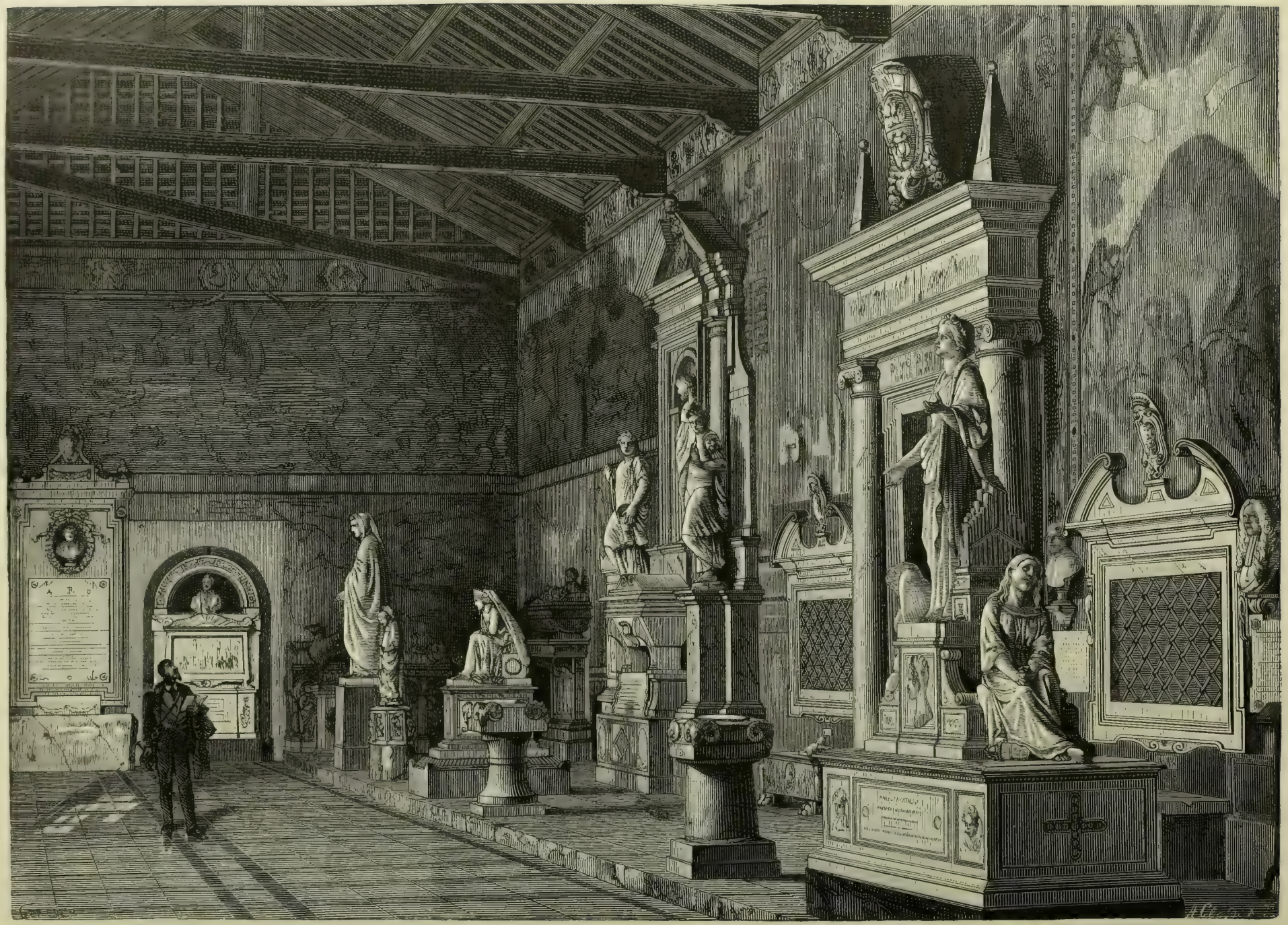
bassorilievi, pei quali d'altronde pare ch'egli abbia lasciato far molto ai suoi collaboratori. Nello stesso Camposanto, la sua *Madonna*, posta accanto a quell'affresco di Benozzo Gozzoli, che rappresenta l'*Ebbrezza di Noè*, si distingue pel sentimento delle proporzioni, e la disposizione monumentale, senza però poter rivaleggiare colle figure degli artisti francesi contemporanei.

Il mausoleo dell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo (1308-1313) ci riconduce alle speranze ed alle ardenti lotte dei Ghibellini nei primi anni del XIV secolo. Alla lor testa trovavasi Dante, che invocava con tutti i suoi voti, e celebrava con entusiasmo la spedizione del principe chiamato a por fine alle lunghe sventure d'Italia. Il successo di questo sovrano fu sin dal principio tale da incoraggiare i suoi partigiani. Entrato in Milano nel 1311, Enrico posò sul suo capo la corona ferrea, e agì con vigore contro le città guelfe. Passando per Genova, giunse a Pisa, ove fu acclamato dal popolo, che gli offrì, oltre ad una somma di sessantamila fiorini in oro, un padiglione di stoffe preziose, guernito d'oro e di gemme. Durante questo stesso soggiorno egli mise al bando dall'Impero i Fiorentini ed i Lucchesi, gli eterni nemici dei Pisani. Dopo ricevuta a Roma la corona imperiale, e combattuto con successo contro il re Roberto di Napoli ed i suoi alleati, venne a stabilire di bel nuovo a Pisa il suo quartiere generale. Stava riunendo un immenso esercito per conquistare il regno di Napoli, quando, in una delle sue spedizioni, morì quasi improvvisamente nel 1313 a Buonconvento, presso Siena. Secondo le sue ultime disposizioni, il suo corpo fu trasportato in quella stessa Pisa, ch'egli aveva tanto amato, e deposto nel 1315 nel mausoleo che i Pisani gli innalzarono nel Duomo. Tale monumento, dopo aver cangiato posto parecchie volte, fu collocato nel 1830 nel Camposanto, nel luogo ove ancor oggi si trova.

Il mausoleo è l'opera d'un abile scultore della scuola Senese, Tino di Camaino († 1338). L'imperatore è rappresentato disteso, coperto della dalmatica imperiale, sparsa d'aquile a teste semplici, le braccia incrociate sul petto. I tratti ne sono fortemente risentiti: volto imberbe piuttosto angoloso, fronte prominente. Sulla stessa fronte del sarcofago sul quale riposa la statua del defunto, e sotto arcate, sono scolpiti in alto rilievo i dodici Apostoli; è un lavoro men che mediocre, senza carattere e senz'espressione. La parte architettonica merita un esame particolare. Gli ovoli, le file di perle e sin le modanature, tutto indica a qual punto, continuando la tradizione di Niccolò Pisano, Tino di Camaino s'ispirò ai modelli classici.

Il mausoleo dei conti della Gherardesca (N.° 42, presso al muro, accanto alle catene dell'antico porto), discendenti dallo sciagurato Ugolino, e signori di Pisa al principio del XIV secolo, darebbe una ben triste idea del talento di Tommaso Pisano, figlio di Andrea Pisano, se tale lavoro dovesse esser attribuito a quell'artista. Nulla di più grossolano e di più incoerente delle statue che stanno sul monumento, cioè delle figure di *Cristo*, della *Vergine*, degli *Apostoli* scolpiti in bassorilievo sul basamento. Non resta più nulla affatto delle gloriose conquiste dell'epoca precedente. Io sbaglio: sotto l'iscrizione che comincia colle parole "Sancta Dei genitrix„ l'artista tentò di scolpire una lista d'ovoli, come Tino di Camaino aveva fatto per il monumento di Enrico VII: ma tale è la sua inesperienza ch'egli non è neppur riuscito a dare a questi semplici ornamenti la forma circolare che li caratterizza.

Una pietra coll'iscrizione "S. Stefani de Cionis aurificis et h. suorum.„ (di Messer Stefano figlio di Cione, orefice e dei suoi eredi) con uno scudo con sopra un leone ed un cinghiale, ci ricorda i valorosi orefici del secolo XIII e XIV.



Il Camposanto di Pisa.

Oltre a queste opere d'arte dobbiamo occuparci un po' dei ricordi storici.

Tra le reliquie più interessanti che sieno esposte al Camposanto, v'ha le famose catene di ferro dell'antico porto di Pisa. Tolte nel 1362 dai Genovesi, date da questi nel 1377 ai Fiorentini, i più crudeli nemici dei Pisani, questi trofei rimasero sospesi per molte generazioni nel battistero di Firenze. Nel 1848 i Fiorentini le restituirono ai loro antichi rivali; e nel 1860 i Genovesi da parte loro restituirono la parte delle catene ch'era rimasta in loro potere. Un'eloquente iscrizione ricorda queste lotte secolari e questa tarda riconciliazione:

QUESTE CATENE DEL PORTO PISANO
NEL MCCCLXII
DAI GENOVESI PRESE E DONATE AI FIORENTINI
STETTERO PER SECOLI APPESE IN FIRENZE
TROFEO D'IRE FRATERNE
CON SOLENNE VOTO DI QUEL COMUNE
NEL MDCCCXLVIII RESTITUITE
E PER DECRETO DEL MUNICIPIO PISANO
INFISSE NELLE MURA DI QUESTA SPLENDIDA SEDE DI TANTE GLORIE
SIANO AUGURIO D'INVITTA CONCORDIA
TRA LE CITTÀ ITALIANE
PEGNO E SEGNACOLO D'UN ERA NOVELLA.

Il silenzio non doveva tardar a regnare nella Scuola pisana, così viva, così fiorente, durante il principio del Medio Evo. Lo sforzo grandioso tentato nei secoli XIII e XIV da Niccolò, Giovanni ed Andrea Pisano, lo scultore della porta del battistero di Firenze, aveva esaurite le forze di questa Scuola.

Nel XV secolo essa non fu in caso di prender parte ai gloriosi tentativi dei Fiorentini: è già molto se di tanto in tanto si trova qualche tomba o qualche basso rilievo secondo i principî del Rinascimento, ed anche queste produzioni, del resto secondarie, hanno per autori artisti dei dintorni di Firenze o di Carrara.

Il busto in marmo della famosa Isotta, l'amante, poi la sposa di Sigismondo Malatesta, tiranno di Rimini, appartiene al numero di tali prove: dà la più triste idea della bellezza dell' originale (i tratti d'Isotta sono ancora più grotteschi che nelle medaglie) e del talento del suo autore. Secondo me lo si attribuisce a torto a Mino da Fiesole; i busti del maestro fiorentino sono ben diversi.

Il Rinascimento propriamente detto è a malapena rappresentato al Camposanto. Le guide fanno un gran chiasso per uno scudo di marmo di un lavoro floscio, nel cui centro è scolpita una testa che vorrebbero far passare per un ritratto autografo di Michelangelo. Non si può negare che la fisonomia non abbia qualche punto di rassomiglianza con quella dello scultore fiorentino, ma è un'analogia puramente fortuita, a cui non si può attribuire alcun' importanza.

I monumenti posteriori, sebbene firmati coi nomi di Bartolomeo Ammanati, di Thorwaldsen, di Bartolini, di Dupré, ecc., non ci fermeranno; se ne trovano d'uguali in molte altre città. Ma si fa fatica a togliersi da quegli innumerevoli epitaffi, appartenenti a cittadini di tutte le parti del mondo, e ultime vestigia d'esistenze brillanti, di nobili sforzi, di lotte accanite; pare che qui non riposino che nature elette. Quanti morti di cui si vorrebbe sapere la storia, illustri abitanti della tranquilla città di Pisa, ospiti

stranieri venuti a cercare un supremo asilo sulle rive dell'Arno! Innanzi a questi blasoni sbiaditi, a queste iscrizioni quasi cancellate ci sentiamo assaliti da un'ardente curiosità.

Poter conoscere la biografia di tutti gli abitatori del Camposanto! qual romanzo commovente! E non ci sarà dunque in tutta Pisa, ove l'ozio non manca, qualcuno che vorrà assumersi quest'opera pietosa?

Tentiamo almeno di salvare dall'oblìo i nomi di qualcuno tra coloro che dormono così lontano dalla patria, in questo suolo ospitale. Presso alla statua dell'*Inconsolabile*, scolpita dal Bartolini, una lastra di marmo bianco ci rivela le gesta d'un capitano di Strasburgo — "Mattheus Argentinas teutonicus macchinarum belli magister et dux„ — ucciso nel 1506, difendendo i baluardi di Pisa, e nello stesso tempo ci ricorda tante lotte eroiche, e questo assedio di quasi quindici anni che mise fine all'indipendenza e alla prosperità della vecchia città ghibellina.

L'Inconsolabile del Camposanto, del Bartolini.

Più lontano riposa Achille Guibert di Chavigny, moschettiere del re, morto a Pisa nel 1684, a soli ventisei anni.

Poi c'è uno dei nostri contemporanei, Giovanni Dumas di Lione, che dotò la città di Pisa dell'industria dei tessuti di cotone: "— A Giovanni Dumas Lionese, quindici anni dopo la sua morte, Perchè nella sua memoria si onori il benemerito cittadino che, straniero a questa provincia, come patria adottiva la predilesse, e dell'arte dei tessuti in cotone solertissimo iniziatore, le aprì sorgente inestimabile, nuova, di operosità e di ricchezza: nato 1764, morì 1857. — Suo figlio Augusto eresse. Cav. prof. Orosi scrisse.„

Con questi ricordi d'un carattere più intimo si alternano i titoli di gloria dell'Italia contemporanea; il busto di Cavour; le lapidi poste in onore degli Italiani morti nel 1848, 1859, 1860, 1861 e 1866 nelle guerre dell'indipendenza.

Non abbandoniamo questo mondo di ricordi senza un ricordo alla Catalani. La famosa cantante, morta a Parigi nel 1849, riposa sotto un suntuoso mausoleo, ornato di tre statue di marmo scolpite dal Costoli. Un'eroina di teatro, unita ai sovrani, ai grandi cittadini, agli illustri sapienti, ecco un bell'esempio della tolleranza degli Italiani, e quasi un ultimo riflesso di quei bei principî del Rinascimento, a cui devono la parte migliore della loro civiltà!

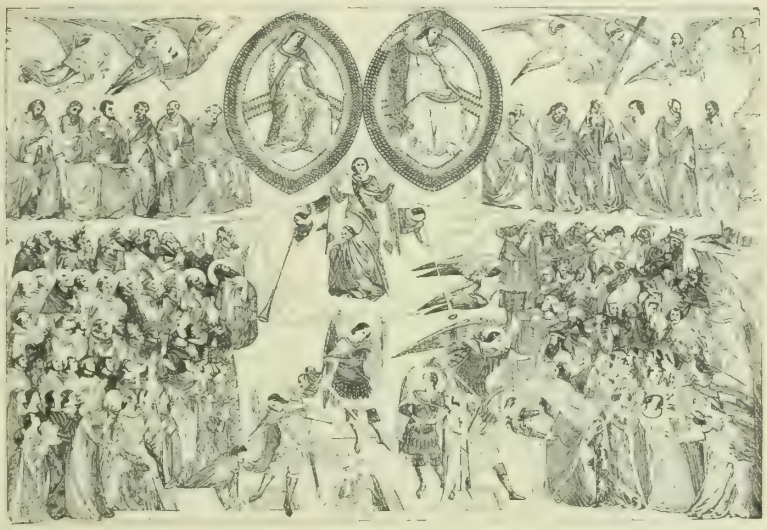
Si connette ordinariamente il nome d'Orcagna alla decorazione del Camposanto, e in particolare all'esecuzione del famoso *Trionfo della Morte*, e del *Giudizio Finale*. Invece nulla di meno certo della cooperazione del maestro in queste pitture. Perciò mi limiterò a notare che se non sono sue sono concepite nel suo stile e degne del suo pennello.

Il Camposanto era fatto per tentare i pittori storici. Non esiste in tutta Italia un luogo più appropriato alle esigenze della pittura monumentale: da un lato delle vaste pareti ben unite; dall'altro delle aperture dalle quali la luce entra a torrenti. Così i Pisani cominciarono ben presto, verso la fine del XIII secolo, ad occuparsi dell'abbellimento di quest'immensa superficie; il lavoro continuò con molte interruzioni sino alla fine del XV secolo. Quando Benozzo Gozzoli vi dette l'ultima mano erano scorsi circa duecento anni dacchè il monumento aveva avuto la sua prima pennellata.

Oltre al nome d'Orcagna, quelli di Giotto e di Buffalmacco passarono per lungo tempo come inseparabili dagli affreschi del Camposanto. Ma questi due nomi devono essere scartati. In ciò che concerne specialmente la storia di Giobbe, attribuita a Giotto oggi si ammette ch'essa fu eseguita solo verso il 1370 da un certo Francesco da Volterra.

Veniamo agli affreschi che a torto od a ragione si attribuiscono ad Orcagna.

Il più celebre tra essi è il *Trionfo della Morte*. Questa grande composizione, in cui l'autore sembra abbia messo a bella posta in non cale le regole più elementari dell'unità di luogo e dell'unità d'azione, si divide in cinque quadri assolutamente distinti gli uni dagli altri; sebbene sovrapposti nella stessa cornice.



Il Giudizio finale del Camposanto.

A sinistra al primo piano, l'illustrazione classica della leggenda così popolare nel medio evo, detta *Dei tre morti e dei tre vivi.*

Una cavalcata brillante — gentiluomini e dame riccamente vestiti, con falchi in mano e accompagnati da domestici e da cani — ritorna da una partita di caccia; ad un tratto la sua attenzione è attratta da un orribile spettacolo: sotto le zampe dei cavalli appaiono tre bare aperte contenenti la prima un cadavere ancor vestito; la seconda un cadavere in decomposizione; la terza uno scheletro:

"Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
"Font encore les vaines
"Ils sont mangés de vers.
"(Malherbe)"

Per uno strano caso l'oro della corona posta sul capo d'uno dei reali cadaveri è scomparso: solo il contorno e quasi l'ombra della corona è ancora visibile nell'affresco.

Fra questi orribili avanzi strisciano serpi: le une si rizzano fischiando verso i visitatori, le altre fuggono.

I cavalieri sono titubanti fra la curiosità ed il disgusto. Curvi sul collo delle loro cavalcature, contemplano, lasciando libero corso ai sentimenti più diversi, quelle prove eloquenti della vanità delle cose di quaggiù; l'uno si tura il naso, gesto che oggi sembrerebbe triviale, ma che i naturalisti del XIV secolo, cominciando da Giotto, nella

Risurrezione di Lazzaro, ammettevano senza scrupolo. Una dama, mesta e dolente, appoggia il volto sulla mano; un terzo si volge verso i suoi compagni, e indicando loro col dito le bare sembra voler commentare quella scena lugubre. Gli animali condividono i sentimenti dei loro padroni: un cavallo, allungando il collo ed abbassando la testa, nitrisce, sentendo l'odore dei cadaveri; un altro si volta inquieto; un terzo s'impenna; i cani tradiscono la loro inquietudine, o la loro curiosità con vivacità uguale.

Però, dall'altra parte delle bare, un eremita ritto in piedi esorta i visitatori alla penitenza. Questo personaggio serve di transizione tra la cavalcata ed altri eremiti ritirati nella montagna del fondo, ove, lungi dalle vanità del mondo, accudiscono tranquilli alle loro occupazioni; uno munge una capra, l'altro legge, un terzo ascolta, appog-

Il Trionfo della Morte (frammento).

giato alle stampelle. Per cornice, uno di quegli ingrati paesaggi rocciosi, troppo frequenti nei Primitivi, senza lontananze, senza orizzonte. Così com'è, tale paesaggio ha servito di prototipo alla famosa messa in scena del *Faust* di Goethe (verso 554 e seg.).

Nel gruppo degli infelici che implorano la morte, senza ottenere uno sguardo dalla capricciosa Dea, così pronta ad occuparsi di coloro che non pensano ad essa, e che la temono, l'artista ha esaurito tutte le immagini della bruttezza e della sofferenza: non si vedono che storpi carponi, paralitici, incapaci di muoversi, e ciechi in attesa rassegnata.

L'arte non ha più nulla a vedere in simili rappresentazioni; la religione stessa non saprebbe felicitarsi nel produrre l'edificazione al prezzo di tali provvedimenti.

Innanzi al gruppo degli infermi e degli storpi, il suolo è seminato di cadaveri; uomini e donne, riccamente vestiti la maggior parte, sono stesi lividi, inanimati;

la loro anima s'invola sotto forma di bimbi nudi, — simbolo che si mantenne in certe scuole, come è noto, sino al principio del XVI secolo. — I mostri che si librano sopra loro, e che cercano impadronirsi di tali anime sciagurate, sono più brutti che terribili. Come quelli della *Tentazione di Sant' Antonio* del pittore incisore alsaziano Martino Schoen, oppure di Giacomo Callot, essi sono composti di membri tolti alle diverse parti del regno animale, ali di pipistrelli, artigli d'avoltoio, e zanne di leone.

Presso a tali scene di carneficina, e a tali orribili mostri, si svolge un idillio, pieno di grazia e di poesia. In un boschetto d'aranci è riunita una società di giovani d'ambo i sessi; gli uni suonano qualche strumento, altri parlano, altri passeggiano. Due di

Il Trionfo della Morte (frammento).

questi tengono in mano un falco, come a Firenze nella "Cappella degli Spagnuoli"; così pure si vede un cagnolino sulle ginocchia d'una delle dame. Sulle loro teste si librano due amorini precisamente come nel Trionfo di Galatea di Rafaello, radiante visione dell'antichità. Questo idillio, così presso al *Trionfo della Morte*, non ricorda forse il preambolo del *Decamerone* del Boccaccio? Sembra vedere i giovani e le dame, rifugiati sulle deliziose alture di Fiesole, discutere serenamente le questioni le meno serie, mentre il flagello, la peste terribile del 1348, strazia la città posta ai piedi della montagna. Il contrasto non è meno commovente.

Un critico ingegnoso, Hettner, tentò collegare questa scena, come quella della Cappella degli Spagnoli, al Commento di San Tommaso d'Aquino sul *Cantico dei Cantici*. Ma è certo, qualunque sia l'influenza che l'autore della *Somma* ha esercitato sull'arte del

suo tempo, che l'artista qui ha seguito la sua ispirazione, senza preoccuparsi di teologia. Sappiamogliene grado.

Il *Trionfo della Morte* è una di quelle pagine che s'impongono a forza di brutalità, e innanzi a cui la critica si trova disarmata. Sarebbe ingiusto applicare le regole dell'estetica in corso, ad un'opera in cui l'autore, sfidando ogni tradizione ed ogni pregiudizio, è riuscito ad esprimere nel linguaggio più scorretto, ma eziandio più efficace, alcune idee riguardanti il problema dell'esistenza umana. Di stile, nessuna traccia; le qualità latenti, senza cui l'artista può venir accusato di sagrificare la forma all'idea, mancano; il modello è sommario, i tratti poveri o grossolani, i panneggiamenti disordinati, il colorito rozzo e crudo. In una parola, nulla ci rivela la mano di uno di quei maestri innamorati della grand'arte, Giotto, Giottino, Simone Martini, i pittori della Cappella degli Spagnoli. Abbiamo innanzi a noi qualche briaco selvaggio, sublime nell'eccesso del suo ardire.

Ancora un'osservazione su tale composizione tanto importante: Come Niccolò e Giovanni Pisano, il pittore anonimo non potè togliersi all'influenza degli antichi modelli che popolano Pisa. I due genii volanti sono imitati, secondo Dobbert, un dotto — da uno dei sarcofaghi del Camposanto (Lasinio, pl. CXLI); i genii colla fiaccola provengono da un altro sarcofago (Lasinio, pl. XXV); e così dicasi del mostro colla falce; ne troviamo il prototipo nel sarcofago LXIII.

L'*Inferno*, attribuito a Nardo, il fratello d'Orcagna, è tutto reminiscenze dantesche; sebbene la dipendenza del pittore dal poeta, sia meno completa che nell'*Inferno* dipinto a Firenze, nella chiesa di Santa Maria Novella. Ma non è questo il maggior rimprovero che mi permetto di rivolgere all'autore: colla sua imperfetta cognizione dell'anatomia, egli si è dedicato al corpo nudo (nel *Paradiso* le persone sono raffigurate vestite), e così s'è esposto a tutta una serie di errori. Egli non ha del resto, nulla risparmiato per non irritare i nostri sguardi e i nostri nervi. I supplizî così varî e così raffinati, invenzione d'un secolo, in cui la vita umana era calcolata così poco, si spiegano a noi dinanzi, in tutto il loro orrore: infelici divorati da serpenti, o che si divorano fra loro; altri urlanti in mezzo alle fiamme; altri ancora spasimanti dal dolore, coi visceri strappati. Qui una donna a cui un demonio verde strappa i denti colle tenaglie, là un uomo allo spiedo, che si fa arrostire come un pollo, e dei demonii sotto forma di gatti, o dannati colla propria testa in mano, come san Dionigi (coll'iscrizione *Ariano heretico* o *Simoniaci*); i più miti di tali supplizî sono quelli tolti all'antichità: per esempio, l'uomo che colle mani legate dietro la schiena, e posto innanzi ad una tavola imbandita, prova tutte le pene di Tantalo. Con quale energia le passioni selvaggie dell'epoca si riflettono nelle serene regioni dell'arte!

Simili spettacoli sono adatti alla pittura? Michelangelo li ha sublimemente consacrati nel *Giudizio Universale* della Cappella Sistina. Per conto mio, ritengo che il poeta latino abbia avuto ragione, allorchè disse che la nostra vista è più dilicata del nostro udito, e che un racconto o una descrizione colpisce meno il nostro orecchio, che non colpisca un quadro i nostri sguardi: "Segnius irritant animos.... „

Il *Giudizio Universale* offre più unità del *Trionfo della Morte* e non gli è punto inferiore per potenza drammatica. Il raccoglimento, gli slanci d'ammirazione, o l'estasi degli eletti formano un eloquente contrasto col terrore, la disperazione, l'umiliazione che si scorgono nei lineamenti dei peccatori. Da Giotto in poi la pittura non avea più trovato degli accenti così forti e così veementi!

E quale tenerezza non pose l'artista nella figura della Vergine abbellita da una di quelle aureole in forma di mandorle! Invece Cristo, che alza la destra pieno di sdegno quasi per fulminare i dannati, è il vero precursore del Cristo posto da Michelangelo nel Giudizio Finale della Cappella Sistina. Questa composizione ha d'altronde conservato molte formule convenzionali. Così i personaggi sono di figura disuguale, in ragione della loro importanza. Cristo è molto più grande degli Apostoli; alla lor volta questi sono più grandi degli eletti e dei dannati. I tipi si prestano ugualmente alla critica; le donne non sono punto graziose, si vede in esse la mascella prominente che caratterizza l'arte di Giotto; ed il collo qualche volta pare un gozzo.

La *storia di San Raineri* e la *storia di Giobbe*, che fanno seguito al *Giudizio Universale*, sono dovute ai pittori Andrea da Firenze (1377), Antonio Veneziano (1388-1386) e Francesco da Volterra (dal 1370 in poi).

Il muro di fondo, corrispondente alla Cappella di San Gerolamo, è coperto di affreschi che rappresentano l'*Ascensione*, la *Risurrezione*, e la *Crocifissione*. Questi affreschi, per giunta, tagliati a metà da due tombe, sono al disotto del mediocre: teste calve o grigie, mani e piedi deformi, disposizione antidecorativa: — quanti difetti!

Dopo una lunga interruzione, i Pisani decisero nel 1469 di terminare colla parete dirimpetto all'entrata, la decorazione pittorica del Camposanto. Essi non potevano essere meglio ispirati che dirigendosi al fiorentino Benozzo Gozzoli (nato nel 1420, morto nel 1498): era nello stesso tempo un poeta gentile che sapeva creare le più simpatiche figure, ed un parlatore d'inesauribile vena. Non mostrarono minor perspicacia incaricandolo d'illustrare le scene dell'antico Testamento, dalla storia di Noè e d'Abramo fin a Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Davide e Salomone.[1] Nessun tema conveniva meglio ad un'immaginazione così brillante. Durante dodici anni Benozzo si dedicò a questo lavoro, rinnovellandosi continuamente, prodigando i motivi pittoreschi ed i freschi idilli, ch'egli alternava con scene più gravi: episodi di battaglie, auguste assemblee.

La tenerezza o l'effusione non escludevano i tratti di spirito; tra questi il più popolare da lungo tempo è la *Vergognosa* che si copre gli occhi colle mani allargando però le dita, per contemplare a suo agio e senz'arrossire lo spettacolo poco edificante dell'ebbrezza di Noè.

La *costruzione della Torre di Babele* — per prendere un esempio tra altri venti — ci mostra da una parte un ricco paesaggio chiaro e minuto come quelli dei dintorni di Firenze, invece d'esser trattato a grandi masse come quelli della Campagna romana; dall'altra, l'abbagliante Babilonia coi suoi fantastici edifizi degni delle *Mille e una Notte*, le cupole, i campanili, le Piramidi, la Colonna trionfale, terminata da un globo con una statua dorata. Nel centro, un gruppo d'operai, muratori, scalpellini, gli uni che rimenano la calce, gli altri che la trasportano in grandi secchie di legno; poi quelli che alzano le pietre sulle impalcature, e quelli che le mettono a posto. Quale attività! quale slancio! Parrebbe di essere alla Corte d'uno di quegli entusiasti costruttori che si chiamano Niccolò V, Alfonso d'Aragona, o Federico d'Urbino! E nello stesso tempo quanti dettagli pittoreschi, graziosi! Degli atteggiamenti così naturali, delle pose così ardite e sicure! Alle estremità, a destra ed a sinistra, una riunione imponente se non solenne, vecchi

[1] Sventuratamente parecchie composizioni furono per tre quarti distrutte, e si è obbligati a studiarle nelle incisioni antiche più o meno infedeli, specialmente nelle tavole gigantesche pubblicate nel 1810 da Lasinio. Nel 1882 si procedette ad una pulizia generale consistente nel lavare ogni affresco coll'acqua fredda, così da levarne la polvere senza toccare il fondo della pittura.

gravi, adolescenti dalla figura slanciata, dal contegno or fiero, or timido. Fanciulli dai capelli biondi, d'una freschezza adorabile, gli uni che guardano tranquillamente gli operai, gli altri che chiacchierano tra di loro!

Quale è in complesso il segreto di questo mago? Consiste nel narrarci la storia del suo tempo, col pretesto di raccontarci la storia del popolo d'Israele! La Bibbia qui non è che un pretesto; nel costume più o meno fantastico degli antichi ebrei o dei cristiani della Chiesa primitiva, vivono ed agiscono i contemporanei dell'artista, colle loro preoccupazioni, i loro desiderii, non oso dire le loro passioni, giacchè in tutta l'opera di questo simpatico maestro non c'è posto che per i sentimenti più sereni e non per il dramma e pel dolore!

La costruzione della Torre di Babele (frammento di Benozzo Gozzoli).

La critica si mostrò talora severa verso il grande artista. I signori Crowe e Cavalcaselle, specialmente, gli hanno rimproverato la monotonia dei suoi tipi, i suoi volti a lama di rasoio, i suoi menti troppo bassi, la durezza del colorito. Per me, io intendo che bisogna avere dei tesori d'indulgenza per un simile mago, che, rinunciando a far progredire la prospettiva o l'anatomia, o a perfezionare la figura umana, s'è tutto dedicato a far prevalere i diritti della poesia e dell'immaginazione. Molti altri Fiorentini hanno tentato la soluzione dei problemi tecnici perchè uno almeno tra i loro concittadini fosse autorizzato a pagare un tributo ai bisogni, troppo spesso sacrificati, dello spirito e del cuore. Accanto agli stilisti ci dev'esser posto per i poeti.

L'*Opera del Duomo*, di cui parlai nell'occasione della spedizione di Carlo VIII, merita una visita.

L'aspetto del pianterreno promette poco; vi si scorge un disordine tutt'altro che pittoresco: il "vestiario dei canonici„ accanto alla "scuola di musica„, e al "magazzino della cera„. Il tutto alterato da restauri di pessimo gusto. Ma passiamo sopra a questi particolari. Grassi, l'autore della *Descrizione storica ed artistica di Pisa*, pubblicata nel 1836-1837, vanta con enfasi le pitture dell' interno: la vôlta dipinta al pianterreno da Stefano Maruscelli, un *Santo* dovuto al pennello di Salvator Rosa, una *Madonna* di Perino del Vaga, un *San Nicola da Bari* di Curradi, due *Apostoli* di Sogliani, un *Sant'Antonio di Padova* e un *San Filippo Neri* di Piero da Cortona, e così via! — Tali pitture più o meno banali, più o meno restaurate non ci tratterranno più delle Madonne o dei Cristi in croce del Medio Evo, esposti nelle sale del primo piano: vi si

La fabbrica della Torre di Babele (frammento di Benozzo Gozzoli) (Camposanto).

cercherebbe invano la nota vibrante, senza cui tali produzioni sono semplici oggetti di divozione e non già opere d'arte. Invece io raccomando al visitatore dei frammenti che le guide hanno omesso; e prima di tutto un affresco rappresentante una giovinetta vestita d'azzurro con una sciarpa ondeggiante e un canestro di frutta sul capo: soggetto grazioso e che rivela incontestabilmente la mano di Benozzo Gozzoli. Donde viene questo frammento? Quando fu portato qui? Mi si afferma che fu staccato una ventina d'anni addietro dalla Stanza della *Fraternità*.

Questa sala del primo piano, ove pranzò Carlo VIII, ha ancora il suo vecchio soffitto di legno, a travi apparenti, altre volte ornate di pitture. La fascia ad affresco ricorda quelle delle composizioni di Benozzo Gozzoli nel Camposanto; vi si vede del fogliame e dei bimbi che tengono dei medaglioni su cui stanno figure a mezzo

Frammento d'uno dei miracoli di san Raniero.

corpo. L'illustre pittore fiorentino avrà forse occupato in questo lavoro gli ozii dei suoi ultimi anni.

Più lungi, sopra una porta, un'iscrizione ricorda che l'imperatore Carlo IV ed il re Carlo VIII hanno dormito, " in hoc cubiculo „. Il principio di questo testo è caratteristico assai: " Somno et quieti sacrum „, consacrato al sonno ed al riposo. Non si direbbe che la città di Pisa abbia voluto dipingersi in queste tre parole?

V.

La città dei morti. — Un po' di statistica. — Chiese e palazzi. — I cavalieri di Santo Stefano. La torre della fame. — L'università e l'accademia.

Dopo lo studio dei capolavori monumentali riuniti sulla piazza del duomo, riesce difficile l'interessarsi alle altre rarità di Pisa; cioè una ventina di chiese, la maggior parte antichissime, e una mezza dozzina di palazzi, interessanti più per le loro memorie storiche, che per la loro magnificenza. Ma il nostro cómpito di cicerone c'impone lo stretto dovere di descrivere monumenti, che in un'altra città occuperebbero un posto importantissimo. Gettiamo dapprima uno sguardo sulla città stessa, teatro di tante lotte, di tante imprese da venticinque o trenta secoli.

Pisa venne totalmente trasformata non solo dai tempi antichi, ma anche dopo il Medio Evo. Lungo questo vasto quadrilatero, delle mura, in piccolo materiale, alte circa otto metri, senza fossato, nè spalto, talora persino fiancheggiate di selciato, hanno preso il posto delle antiche fortificazioni, cominciate nel 1152; solo i loro merli — merli di parata — vi conservano un po' di carattere.

Nessuna irregolarità di terreno, nè salite, nè discese; appena di tanto in tanto un bastione cadente in rovina. Delle venti porte dell'antica città, ne rimangono soltanto sei, che sono piuttosto barriere di dazio. Quanto alla fisonomia d'altri tempi, a mala pena la si riscontra ancora in uno o due quartieri; come ad esempio la " via del Borgo „ e le vie vicine. Alcune arcate, sorrette da colonne monoliti, o da pilastri ottagonali, un po' di colorito, un po' di vita, alcuni accenni indelebili della fiera Repubblica del Medio Evo, ciò è quanto basta per fermare il viaggiatore. Più avanti, un'altra via che sbocca sul Mercato, pure circondata da arcate, ci offre il pittoresco brulichio proprio dei mercati del mezzodì: è un miscuglio di vecchi carretti, di magro pollame, di

oscuri vicoli che mettono in una piazza tutta invasa dal sole, di magnifici legumi, di tipi energici e di cenci. A destra ed a sinistra, viuzze che non hanno nulla da invidiare alle più tortuose ed alle più buie di Genova, di Venezia e di Napoli.

Ma tale visita dura poco: tosto la "Via del Borgo„ si trasforma in un viale senza colorito, e senza carattere. Gli edili moderni hanno avuto un bel tentare: ovunque, su questo suolo classico, spunta e risplende l'antichità: nella via "del Monte„ al pianterreno d'una casa privata emergono, testimoni del passato, due colonne di granito, con

L'ebbrezza di Noè (frammento di Benozzo Gozzoli) (Camposanto).

magnifici capitelli istoriati, ornati l'uno di una *Flora* e di un'*Abbondanza* a mezzo corpo, e di due *Vittorie;* il secondo d'un *Giove* pure a mezzo corpo, e di due altre *Vittorie.* A Roma la posizione di tali colonne, il cui capitello è appena ad $1^{m},50$ dal suolo, proverebbe che il suolo si è rialzato; qui nelle vicinanze dell'Arno sarebbe temerario l'esporre una simile ipotesi.

Il resto della città si compone di strade abbastanza larghe, la maggior parte senza marciapiede, e lastricate all'uso etrusco. Le case, pesanti, sono d'una tinta giallognola, con persiane verdi. Hanno un aspetto sonnolento, non iscrizioni, nè date, nè

stemmi, che le distinguano, e che aiutino la memoria dello straniero. Pochi negozî e anche questi miseramente provveduti (ricordo la profusione degl'orribili lavori in alabastro di Volterra, riproduzioni di statue o di celebri edifizî); gente ancor meno: l'erba cresce liberamente, cosicchè qualche via potrebbe servire di pascolo, degno riscontro ai fiumi della Toscana, il cui letto asciutto si ricopre d'estate e d'autunno d'una lussureggiante vegetazione.

Tale mancanza d'animazione, tale assopimento, tale triste silenzio possono offrire

L'ebbrezza di Noè (frammento di Benozzo Gozzoli) (Camposanto).

un'attrattiva di più agli occhi dei numerosi ammalati, che vengono a Pisa per cercarvi la tranquillità oltre alla mitezza del clima: ma per la maggior parte dei viaggiatori non tardano ad assumere le proporzioni d'un incubo; in un tale ambiente soporifico sembra che la noia entri per tutti i pori. Come si caratterizzò bene Pisa, concentrando ogni sua gloria nel suo cimitero: essa è davvero la città dei morti!

Come potè trasformarsi così la fisonomia della città, già sì attiva e rumorosa, ed il carattere degli abitanti, cotanto intraprendenti e pieni d'ardore? Il pensiero che primo ci balena alla mente, si è di spiegare tale fenomeno col predominio dell'elemento am-

ministrativo e burocratico, in questo capoluogo di prefettura. Infatti, malgrado della presenza d'una colonia abbastanza considerevole d'Israeliti (nel secolo passato ce n'erano da sei a settecento), l'industria ed il commercio sono relegati nella retroguardia, causa l'esercito dei funzionari. Prima di tutto la prefettura con tutti i suoi uffici, poi il tribunale civile con nove giudici, un cancelliere e quattro membri. Poi la Corte d'Assise e la Pretura, col loro contorno inevitabile di avvocati in numero di 63, di cui alcuni, è vero, risiedono a Volterra o nei dintorni, procuratori in numero di 64, causidici 6, notai 15. Un secondo gruppo si compone degli uffici del Demanio; di quello del Registro, delle Ipoteche, del Catasto, delle Contribuzioni: segue poi l'Università coi suoi 60 professori, e una ventina di ausiliari. Poi viene il personale del liceo, della scuola normale, del seminario, dell'orfanatrofio, degli ospitali e degli altri istituti di carità. I membri del clero regolare e secolare formano da soli un intero battaglione (nel 1852 si contavano 531 religiosi e religiose; dopo la soppressione dei conventi, la cifra — non poteva essere diversamente! — è aumentata considerevolmente). Malgrado della salubrità proverbiale del clima, la corporazione dei medici ne conta un centinaio: 49 fra medici e chirurghi, 2 oculisti, 14 farmacisti, 15 veterinari, 24 levatrici.

La "Vergognosa" del Camposanto di Pisa, di Benozzo Gozzoli.

Aggiungete l'elemento militare e arriverete ad una proporzione enorme di non combattenti, se così posso esprimermi, cioè di uomini che non producono, non trafficano, e soltanto consumano. Meno male se l'attività intellettuale sostituisse l'attività industriale o commerciale: ma in questa città di 26,000 abitanti, tra i quali 5 o 600 studenti, non vi sono che 4 librai e 6 giornali o riviste, di cui uno, l'*Araldico*, è una raccolta nobiliare, che comparisce di tanto in tanto. Nessuna pubblicazione d'archivî, come nelle altre città italiane; le stesse monografie locali sono rare; sino a questi ultimi anni, astrazion fatta dal Supino, si continuò a vivere coi lavori di Morrona o di Grassi.

Le cause d'una simile decadenza vanno ricercate altrove, esse sono più antiche e più gravi. In un bel discorso, Sismondi, l'autore delle *Repubbliche Italiane*, le ha esposte con eloquenza: "Pisa, dice egli, malgrado la sua decadenza, era una città, molto più popolata, molto più importante, di Urbino, di Rimini, di Pesaro; ma Pisa, una volta soggetta ai Fiorentini, non produsse più un sol uomo notevole nella letteratura o nella politica, mentre le piccole corti di Federico di Montefeltro in Urbino, di Sigismondo Malatesta a Rimini, d'Alessandro Sforza a Pesaro, contarono ciascuna parecchi filosofi, e parecchi letterati..

Tale ristagno della vita pubblica, dell'attività privata e dell'intelligenza ha sin dal secolo XVI colpito tutti i viaggiatori venuti a Pisa. Udiamo Montaigne: "Ad eccezione dell'Arno, e della bella vista ch'esso offre attraversando la città, come pure ad eccezione delle chiese, delle rovine antiche e dei lavori particolari, Pisa ha ben poca eleganza e ben poca attrattiva. Essa è in certo modo deserta, e tanto per tale solitudine, come per la forma degli edifizî, per la larghezza e la lunghezza delle sue vie, essa rassomiglia molto a Pistoia. Uno dei suoi difetti principali consiste nella cattiva qualità delle sue acque, che hanno tutte un sapore di palude. Gli abitanti sono poverissimi, ma per questo però non sono meno alteri, nè meno intrattabili e poco gentili cogli stranieri.

Facciata della chiesa di Santa Caterina.

"Città ben poco popolata, sebbene vi sia l'Università, scuola di diritto e di medicina,„ — tale è il giudizio dato nel 1671 dal marchese di Seignelay. — La stessa osservazione fa Misson: "è peccato che un sito così bello sia così povero e così spopolato, l'erba è alta nelle vie in diversi punti.„ — "Mal popolata e quasi soltanto sulle rive del fiume; la perdita della sua libertà, e la vicinanza di Livorno, le fecero molto male,„ — disse il Presidente de Brosses, che non era poi pessimista.

"La città di Pisa, — così si esprime l'abate Richard, — ha generalmente l'aspetto della magnificenza, ma sembra attenda gli abitanti che vengano a popolarla; poichè ad eccezione delle rive su cui c'è un po' di movimento, di due o tre strade che mettono al ponte di marmo, e che sono popolate di piccoli negozi, il resto della città è d'una tranquillità accasciante.„

L'astronomo Lalande, che visitò Pisa nel 1765-1766, non è meno categorico: "La grandezza della città, relativamente ai suoi pochi abitanti, fa sì che appare deserta; gl'affitti delle case sono ad un prezzo bassissimo; l'erba cresce nelle pubbliche piazze. Non si contano — e tale argomento doveva colpire un autore del secolo scorso — quaranta persone che abbiano equipaggio, quantunque in Italia questo sia uno dei principali oggetti di lusso."

Trasformazioni dovute a una trista fatalità storica non devono impedirci di terminare la nostra esplorazione. Parecchi monumenti degni d'interesse ci aspettano sull'una e sull'altra riva dell'Arno.

La maggior parte delle chiese pisane della riva destra riproducono il sistema d'archi e d'arcate usato la prima volta, con tanto splendore, nel Duomo; v'è pure di rigore l'alternarsi dei marmi bianchi e neri. Tali sono "San Paolo all'Orto, San Pierino, Santa Maria in Borgo", ecc.

A "San Paolo all'Orto" noi troviamo inoltre, sulla porta, i due leoni tradizionali. L'ornamentazione della facciata, la cui sola parte inferiore è antica, appartiene allo stile romanzo; i capitelli dei pilastri sono ornati di foglie d'acanto. È un edificio semplice e senza grande rilievo.

San Pierino si distingue pel suo pavimento "opus alexandrinum", ad imitazione dei tappeti orientali, e per le sue colonne (antiche) di marmo bianco di dimensioni disuguali, coi capitelli variati.

A "Santa Maria in Borgo" la facciata, d'una grande semplicità, ci mostra nella parte superiore gallerie ogivali, attribuite da lungo tempo a Niccolò Pisano, ma che gli autori del *Cicerone* ascrivono a Fra Guglielmo, l'eminente allievo di Niccolò, architetto e scultore ad un tempo come lui. Noi ritroviamo su questa facciata le teste scolpite al disopra dei capitelli.

Nella chiesa di Santa Caterina (XIII secolo), costruzione attribuita allo stesso Fra Guglielmo, la tradizione pisana si collega con maggior fermezza alle invenzioni dello stile gotico. La facciata in marmo bianco, come d'ordinario, con striscie di marmo nero, ci mostra al basso le solite arcate centinate; il primo piano è composto d'archi trilobati, sostenuti da colonne; sui capitelli le eterne teste di marmo. Lo stesso sistema d'archi trilobati termina la facciata. L'interno, sebbene semplicissimo (si compone d'una sola navata, senza cappelle), sebbene molto ritoccato nei secoli XVI e XVII, contiene qualche opera d'arte interessante. Prima di tutto la tomba dell'arcivescovo Santarelli († 1342), opera di Nino Pisano, il figlio di Andrea Pisano. Il monumento è composto con gusto; vi si scorge, oltre alle colonnette, il soggetto così grandioso degli angeli che rialzano una cortina, dietro cui riposa la statua del defunto. Questa forse, come la maggior parte delle opere di Nino, manca di qualità trascendentali. Due statue policrome poste sopra un altare, la *Vergine* e l'*Angiolo Gabriele*, entrambe buonissime, rivelano la mano dello stesso artista.

Ben diversamente celebre è il quadro di Francesco Traini (verso il 1340) posto presso il pulpito, dal quale si dice abbia insegnato san Tommaso: il *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*, collo sfortunato Averroe, oggetto di tanti sarcasmi, gettato sotto i piedi del Santo. Nel suo *Averroe* e l'*Averroismo* Renan fece un'analisi curiosa di cotesta pagina. Aggiungerò che le teste un po' rotonde sono d'un disegno corretto, e la composizione d'una gran purezza. Peccato che la pittura sia così affumicata![1]

[1] Il seminario ed il museo civico posseggono altre Scene della *Vita di san Domenico*, ugualmente dipinte da Traini per la chiesa di Santa Caterina (vedi il catalogo del Supino, N.° 19).

La chiesa di San Francesco eretta nel 1211, occupata oggi dall' artiglieria e chiusa al pubblico, non conservò altro d' interessante che il suo campanile di mattoni, con colonnette di marmo nei vani delle sue finestre ogivali. La facciata, rinnovata nel 1603, può essere considerata come se più non esistesse. In quanto al chiostro — molto vasto — dal XVI al XVII secolo, esso non si distingue che per il bel cipresso piantato nel mezzo, e per un completo abbandono. Sui muri di questo chiostro sono incastrate lapidi moderne funerarie. Nel fondo, una di quelle pitture d' illusione, predilette dagli Italiani, una scala che v' invita a salire. Ebbi la sfortuna d' intraprendere lo studio di questa chiesa una domenica, giorno triste a Pisa, come a Londra: suonai a tutti gli usci per farmi aprire, perchè mi avevano avvertito dell' esistenza di affreschi di Taddeo di Bartolo, di Barnaba da Modena, di Taddeo Gaddi, di Gerini: fatica sprecata; i custodi dormivano ancora più profondamente che durante la settimana; dovetti battere in ritirata, senza penetrare nell' interno, e andai più oltre per rinnovare lo stesso tentativo. [1]

La " Piazza dei Cavalieri „ cioè dei cavalieri di Santo Stefano, è l'unica in questa città, così vecchia, che ricordi il Rinascimento nel suo declinare. Ad onta della sua semplicità, la facciata del vecchio palazzo dell'ordine della *Carovana*, edificato dal Vasari fra il 1561 e il 1564, ha ancora un grande aspetto, col suo tetto prominente, i suoi stemmi agli angoli, le sue nicchie contenenti su mensole i busti dei sei primi grandi maestri, co' suoi resti di "graffiti „; specie di affreschi cotanto decorativi, tra i quali si distinguono ancora rabeschi, trofei e figure in piccole dimensioni. Oggi questo antico seminario, mezzo militare, mezzo religioso, serve di asilo alla *R. Scuola Normale Superiore.*

La chiesa adiacente si distingue per una facciata piuttosto pretenziosa, terminata alla fine del XVI secolo. Nell'interno, alcuni trofei conquistati ai Turchi dai Cavalieri di Santo Stefano ed alcuni quadri rappresentanti i loro principali fatti d'armi. L'ordine militare di Santo Stefano (papa e martire) fu istituito nel 1561 da Cosimo I, per difendere le coste della Toscana dalle scorrerie dei corsari. Come negli ordini consimili, le sue reclute si facevano quasi esclusivamente tra i nobili; tuttavia il celibato non vi era obbligatorio. Se i suoi annali non abbondano di fatti gloriosi, come quelli dei cavalieri di Malta e di Rodi, per lo meno quest'ultimo venuto tra le milizie consacrate, si distinse tosto per le sue ricchezze (allorchè il governo francese lo soppresse, il suo patrimonio si elevava a quattro milioni settemila settecentottantaquattro "scudi „ una ventina di milioni). L'ordine, o "religione „ di Santo Stefano, comprendeva, oltre al gran Maestro, un gran Connestabile, un gran Priore, un gran Cancelliere, un gran Conservatore ed un gran Tesoriere. Fino alla metà del secolo scorso esso mantenne due fregate. I capitoli generali avevano luogo ogni tre anni. Più di ottocento persone, tanto in Italia che altrove, portavano allora il titolo e la croce di cavaliere (l'abito di cerimonia si componeva d'un abito nero, con una gran croce rossa ad otto punte, una croce rigata d'oro smaltata, colla figura di Santo Stefano nel mezzo, e di un cordone rosso). Ma, — aggiunge l'abate Richard, da cui tolgo questi particolari, — non ve ne sono che pochissimi che si obblighino a fare le *Carovane* ed altri esercizi stabiliti, per giungere alle dignità ed ai benefizî dell'ordine.

Soppressi nel 1809, tali canonicati militari vennero ristabiliti nel 1817, per sparire definitivamente nel 1859. All'archivio di Stato, una grandissima sala è destinata ai loro scartafacci.

[1] Oggi nel convento di San Francesco c'è il Museo di pittura.

Innanzi alla *Carovana* s'innalza la statua di Cosimo I, il fondatore dell'ordine: armato da capo a piedi, ad eccezione della testa che è nuda, con un mantello gettato sopra una spalla, il piede destro appoggiato sopra un delfino, il primo granduca di Toscana ha un atteggiamento ancora più stentato del suo successore Ferdinando, nella statua del Lungarno (vedi pag. 52).

Così, secondo noi, sarebbe fare troppo onore a tale opera pretenziosa attribuendone il pensiero a Gianbologna; l'invenzione come pure l'esecuzione devono attribuirsi esclusivamente al mediocre allievo Piero di Francavilla.

Sulla "Piazza dei Cavalieri", nel punto in cui s'innalza oggi il bizzarro palazzo

Il palazzo della "Carovana".

dell'orologio, col suo centro rientrante come un *V* a rovescio, ed i suoi *graffiti*, si ergeva per l'addietro la famosa "Torre della Fame", la Torre d'Ugolino. Tale orribile testimonianza della barbarie del Medio Evo è scomparsa nel 1565, in occasione dei lavori intrapresi, dietro ordine di Cosimo I, per l'installazione dei cavalieri di Santo Stefano. Non ne resta altro ricordo che il commovente racconto di Dante. [1]

[1] "Tu dei saper ch'io fui 'l conte Ugolino
E questi l'arcivescovo Ruggeri;
Or ti dirò perch' i son tal vicino.
Che per l'effetto dei suoi ma' pensieri
Fidandomi di lui io fossi preso
E poscia morto, dir non è mestieri.
Però quel che non puoi aver inteso...."

E passo oltre sul racconto del dramma orribile. Ma innanzi allo spettacolo delle rovine accumulate dalle lotte fratricide, è giocoforza ripetere l'eloquente invettiva del poeta:

"Ah! Pisa, vituperio delle genti
Del bel paese là, dove il sì suona, ecc."

L'Università è situata in via San Frediano, in un edifizio vasto, ma di poca apparenza. Si entra in un chiostro del Rinascimento, adorno, all'altezza del primo piano, di una loggia aperta, le cui colonne vanno direttamente al tetto. Su tre delle pareti, lo "stemma„ dei Medici; sulla quarta, un' iscrizione in onore di Vittorio Emanuele. Osserviamo, a questo proposito, le iniziali S. P. Q. P. che Pisa ebbe l'audacia d'opporre al "Senatus Populusque Romanus„ della città eterna. Nel centro, la statua di Galileo, eretta nel 1839.

La biblioteca, ricca di centomila volumi, si trova al primo piano; essa occupa una ventina di sale piuttosto modeste. La collezione Carrara, detta così dal nome del donatore, forma un fondo speciale, composto principalmente d'opere legali. Le riviste e i giornali sono circa centoquaranta (tra i quali molti esteri), ciò che forma un bel numero per una città italiana di secondo ordine. Osservo, in fretta, esposta in vetrina, una lettera di Galileo. Gli archivi dell'Università si trovano in una loggia aperta, senza comunicazione col piano superiore: in questo si entra per mezzo d'un ponte che lo riunisce ad una casa vicina.

Oltre alla biblioteca, l'Università offre agli studenti collezioni numerose ed importanti, un giardino botanico, il giardino dei "Semplici„, celebre nel tempo in cui interessava la conoscenza dei semplici, un Museo di storia naturale, laboratorii.

L'Università, o "Sapienza„, oppure "Studio pubblico Pisano„, è la principale istituzione di tal genere in Toscana (Firenze si contentò d'un Istituto di studi superiori). Fondata nel XII secolo, riorganizzata nel 1343 da papa Clemente VI, ristabilita nel 1472 da Lorenzo il Magnifico, la "Sapienza„ doveva, secondo il pensiero del Medici e dei suoi successori, rinnovare l'attività intellettuale dei Pisani, e dar loro la scienza in cambio della libertà. Illustri professori vi hanno insegnato in epoche diverse: nel XIV secolo essa annoverò il giureconsulto Bartolo (1313-1356); nel XV, Francesco Filelfo, uno dei principi dell'umanesimo; nel XVI, Galileo, che occupò la cattedra di matematica dal 1589 al 1592; nel XVIII, Tanucci il celebre ministro di Stato dei re di Napoli: Angelo Fabroni, l'erudito biografo di Cosimo e di Lorenzo dei Medici, e molti altri. In tal epoca la "Sapienza„ contava, secondo Lalande, quarantadue professori, fra i quali molti ecclesiastici, con assegni varianti da ottocentoquaranta a duemila ottocento lire; essa aveva circa novantamila lire di Francia di rendita, somma considerevole, proveniente in massima parte dalla decima ecclesiastica.

Ai giorni nostri, più d'uno tra i professori occupa un posto eminente nella scienza. Prima di tutto A. D'Ancona, lo storico erudito della letteratura italiana. Un altro nome m' ha colpito: quello di Enea Piccolomini, membro dell'illustre famiglia Senese, e degno continuatore delle tradizioni di quell'Enea Silvio Piccolomini, che dopo aver reso celebre il suo nome tra gli umanisti, seppe circondare d'uno splendore ancora più vivo il nome di Pio II, sotto il quale egli occupò dal 1458 al 1464 il trono pontificio. Dopo aver fatto serii studi in Germania insegnò nell'ateneo il greco. Pure a Pisa s'era stabilito negli ultimi suoi anni di vita Michele Amari, il venerato decano degli orientalisti italiani.

Oggi l'insegnamento dell'Università ha un carattere eminentemente professionale: le alte considerazioni filosofiche e scientifiche cedono forse alcun poco il passo alle esigenze amministrative ed industriali dei tempi moderni. A lato del corso sul notariato, abbiamo dei corsi speciali per gli ingegneri, gli agronomi, i veterinarî. Così gli allievi (o uditori) di lettere e di filosofia non erano nel 1881-1882 che in numero di ventisette, sopra un totale di cinquecentonovantasei allievi e uditori (la giurisprudenza ne

contava duecentoventinove, la medicina centoquarantasette, le scienze novanta, l'agronomia quarantadue, ecc.).

Questa gioventù poco ambiziosa e poco rumorosa sembra non aver conservato le tradizioni pittoresche, e neppure forse lo spirito di corpo.

"L'Accademia delle belle arti„ fondata da Napoleone I, non ha punto un aspetto più monumentale dell' Università. Anche qui delle sale piuttosto piccole con finestre sempre chiuse. I quadri non sono numerati, e l'insieme della collezione prova, come al Camposanto, l'indifferenza del Municipio Pisano per ciò che riguarda cose d'arte. [1] Non monta; occupiamoci del solo contenuto. I quadri a fondo d'oro, "i campi dorati„, abbondano: *Cristo in croce*, *Madonne*, ecc., della scuola bizantina, della scuola di Cimabue e della scuola di Giotto. I più importanti sono gli avanzi d'un dossale d'altare di Simone di Martino (1320) e il *San Domenico* di Traini (1345).

Benozzo Gozzoli e Domenico Ghirlandajo sono rappresentati da alcuni quadri autentici, ma d'un interesse secondario; quanto al disegno di Benozzo, che l'Accademia pretende possedere, la *Regina di Saba innanzi a Solomone* (all'inchiostro, lavato) esso non è, secondo il mio debole parere, che una copia del XVI secolo dagli affreschi del Camposanto. Il Sodoma, così brillantemente rappresentato nel duomo col *Sacrificio di Isacco*, ha all'Accademia una Madonna con santi, che non m' ha colpito in modo particolare

Il custode, presso cui v'è un deposito d'antichità in vendita, pronuncia con enfasi una serie d'altri nomi illustri. Ma in realtà la collezione è delle più mediocri. Qual supplizio l'esser costretti ad osservare tanti oggetti di nessun merito per scoprirne uno almeno di valore, e ciò in piena Toscana, in un paese in cui si ha tutto il diritto di mostrarsi difficili!

Un Fiammingo del XV secolo s'è perduto tra gli Italiani; un trittico, abbastanza grande, ci mostra *Santa Caterina* ritta in piedi, colla spada, e leggendo un libro; alle sua ginocchia un personaggio barbuto, collo scettro in mano; nel fondo una città sulle rive dell'Escaut o della Mosa. Le imposte d'una fattura più grossolana contengono la *Comparsa di Santa Caterina innanzi all'imperatore*, e *Lo sposalizio mistico;* sulla predella, il *Martirio di santa Caterina;* nella parte superiore, l'*Annunciazione.*

Le tappezzerie tese nelle sale del primo piano non valgono di più. Sono *Caccie* all'*orso*, al *coniglio*, ecc., probabilmente tolte dai cartoni del pesante e volgare Stradan, un fiammingo del XVI secolo, che avrebbe fatto molto meglio restando nella sua patria anzichè cercar fortuna sino a Firenze. La trama grossolana del tessuto non ha d'altronde nulla da invidiare a quella del disegno.

Il pittore Lorenzo Pêcheux, di Lione, con cui abbiamo già stretto conoscenza al Duomo, è rappresentato all'Accademia da un *Battesimo di Lamberti* di piccole dimensioni: ho il dispiacere di dover rilevare che l'opera è delle più mediocri, per non dire delle infime.

Allorchè visitai Pisa l'ultima volta, i corsi dell'Accademia di belle arti erano sospesi, e sostituiti da scuole tecniche.

[1] M'affretto ad aggiungere, che dopo il mio ultimo viaggio la galleria detta "Museo civico„ fu posta nell'antico convento di San Francesco, ove occupa una quindicina di sale. Il conservatore, signor Supino, ne pubblicò nel 1894 un eccellente catalogo.

La statua colossale di Ferdinando I, scolpita nel 1595, per la piazza di San Niccola, non ci farebbe soffermare se non si trattasse d'uno scultore di nostra conoscenza, Pietro di Francavilla. Essa ci fa vedere tale sovrano ritto in piedi, collo scettro appoggiato contro la gamba leggermente piegata, e in atto di rialzare una donna — la città di Pisa — inginocchiata presso a lui con due bimbi. È il lavoro più convenzionale che si possa immaginare.

Non abbandoniamo la riva destra senza ricordare sul "Lungarno Reale„ il palazzo Lanfreducci-Upezzinghi, e più lungi il palazzo Agostini. Il primo di tali monumenti, detto comunemente il *Palazzo di marmo*, fu edificato da Cosimo Pagliani nel XVI secolo; il valore suo principale sta nella qualità dei materiali — gli splendidi marmi di Luni, — anzichè nel merito dell'architetto. Però, malgrado la pesantezza di qualche profilo, l'insieme ha un carattere veramente monumentale; vi si trova quella certa grandezza propria ai palazzi fiorentini di quell'epoca. L'occhio poi non si sazia mai dello splendore di quei massi di marmo che offrono un bellissimo contrasto colle imposte tinte di verde!

Statua di Ferdinando I.

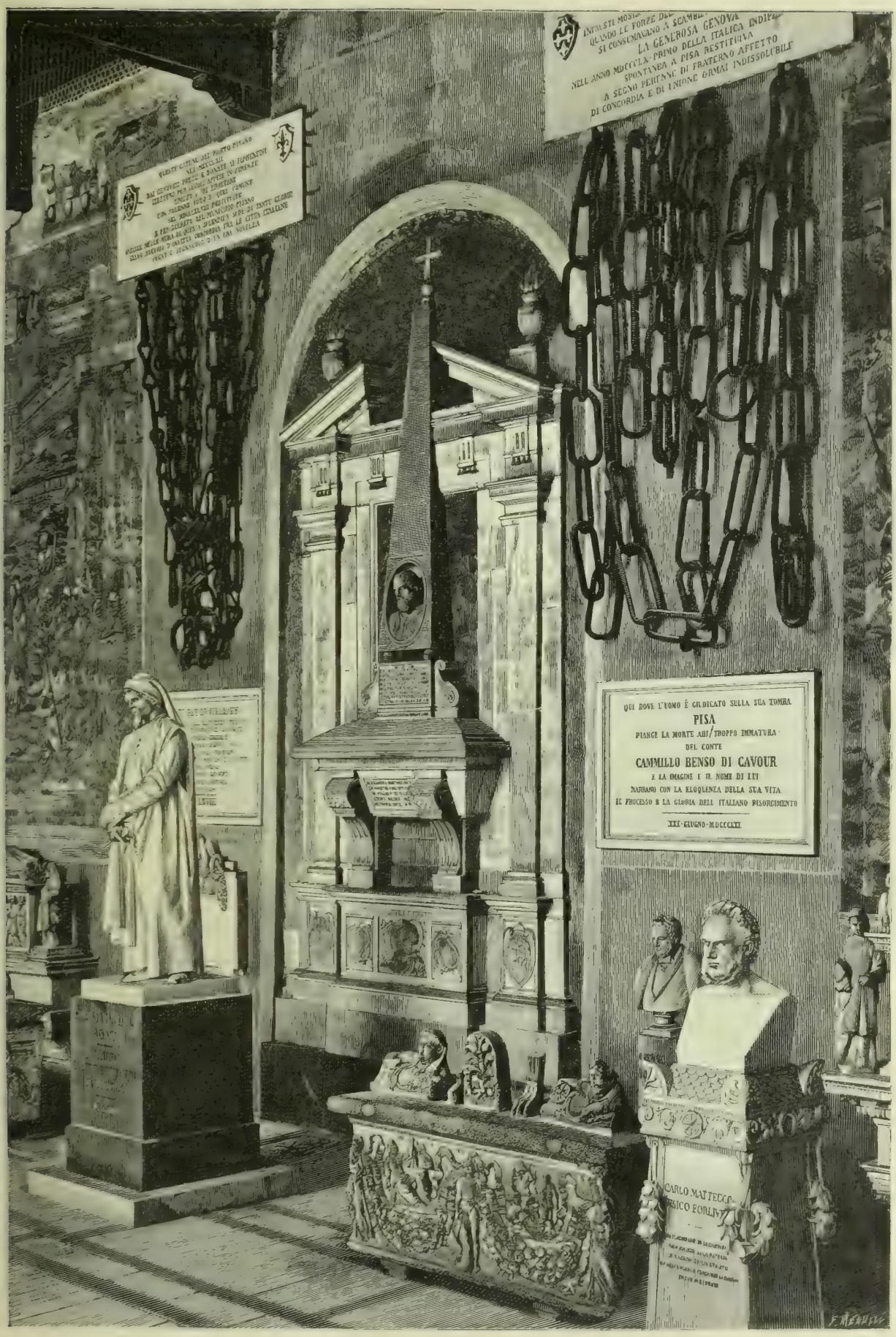
L'iscrizione "alla giornata„, tracciata sotto il balcone, diede non poco filo da torcere ai dilettanti d'enigmi. Non significherebbe per caso: giorno per giorno? Orazio ci dà nelle sue opere tale consiglio circa il modo di vivere: "carpe diem„. Noterò ancora lo stemma incrostato sul palazzo — un leone: nella monotonia infinita degli edifici pisani, cotesti emblemi sono così rari, che bisogna dimostrare gratitudine a tutti coloro che ebbero cura di risvegliare la nostra curiosità, sia pure col più modesto ornamento.

Il *Palazzo Agostini* forma un contrasto completo col *Palazzo di Marmo;* qui punto marmi, ma terra cotta, una disposizione opportunissima a Siena, ma che non si riesce a comprendere nelle vicinanze di Carrara. Lo stile è quello della fine del XV secolo.

Un altro edificio ben più modesto, e che non attira l'attenzione dello straniero che pel solo merito di chi vi dimorò alcuni anni, è la casa nativa di Galileo Galilei, presso la chiesa di *Sant'Andrea in Fortezza*, nel fondo d'un cortile. Nel 1864, in occasione del terzo centenario della nascita del grand'uomo, fu posta sulla sua casa una lapide commemorativa.

La riva sinistra, molto meno popolata della destra, è eziandio più povera di monumenti e di memorie. Però è da questo lato che la città tende ad estendersi; vi si conta un certo numero di costruzioni recenti, senza dubbio destinate ai forestieri, sempre più numerosi; nel secolo scorso erano i Russi, oggidì sono specialmente gli Inglesi, che fedeli alle loro abitudini, non hanno trascurato di erigere, presso la via Solferino, la loro cappella anglicana.

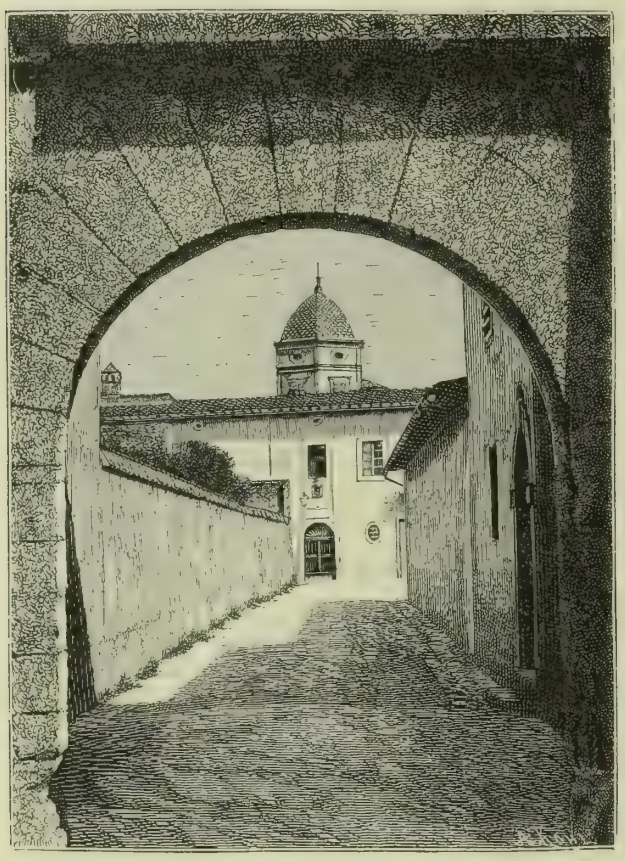
Il *Ponte di Mezzo*, su cui attraversiamo l'Arno, ha la sua storia. Tutto di marmo,



Le catene dell'antico porto e la statua di Giovanni da Pisa al Camposanto.

fu ricostruito nel 1660 sotto il Granduca Ferdinando II. Ivi tutti gli anni, così dice l'abate Richard, si dava una finta battaglia o una giostra tra i due quartieri della città e loro dipendenze, che arrivava ciascuno sotto la propria bandiera, e con diverse assise. "Tale combattimento (aggiunge il viaggiatore dello scorso secolo), che non doveva essere che un piacere, riusciva spesso funesto a parecchi combattenti che troppo s'ostinavano a difendere il terreno che stavano per perdere; essi non potevano avere altra arme che una specie di spadone di legno leggiero, col quale era proibito colpire dalla parte del fendente, e che non doveva servire che per respingere il nemico e non per ferirsi reciprocamente."

Il primo monumento che incontriamo seguendo il corso dell'acqua è il "Palazzo Pubblico", sul *Lungarno Galilei*, e contenente gli uffici del telegrafo, il tribunale, ecc. Ciò che ha di più rimarchevole è un porticato colle armi dei podestà del XVI e XVII secolo.



La casa di Galileo.

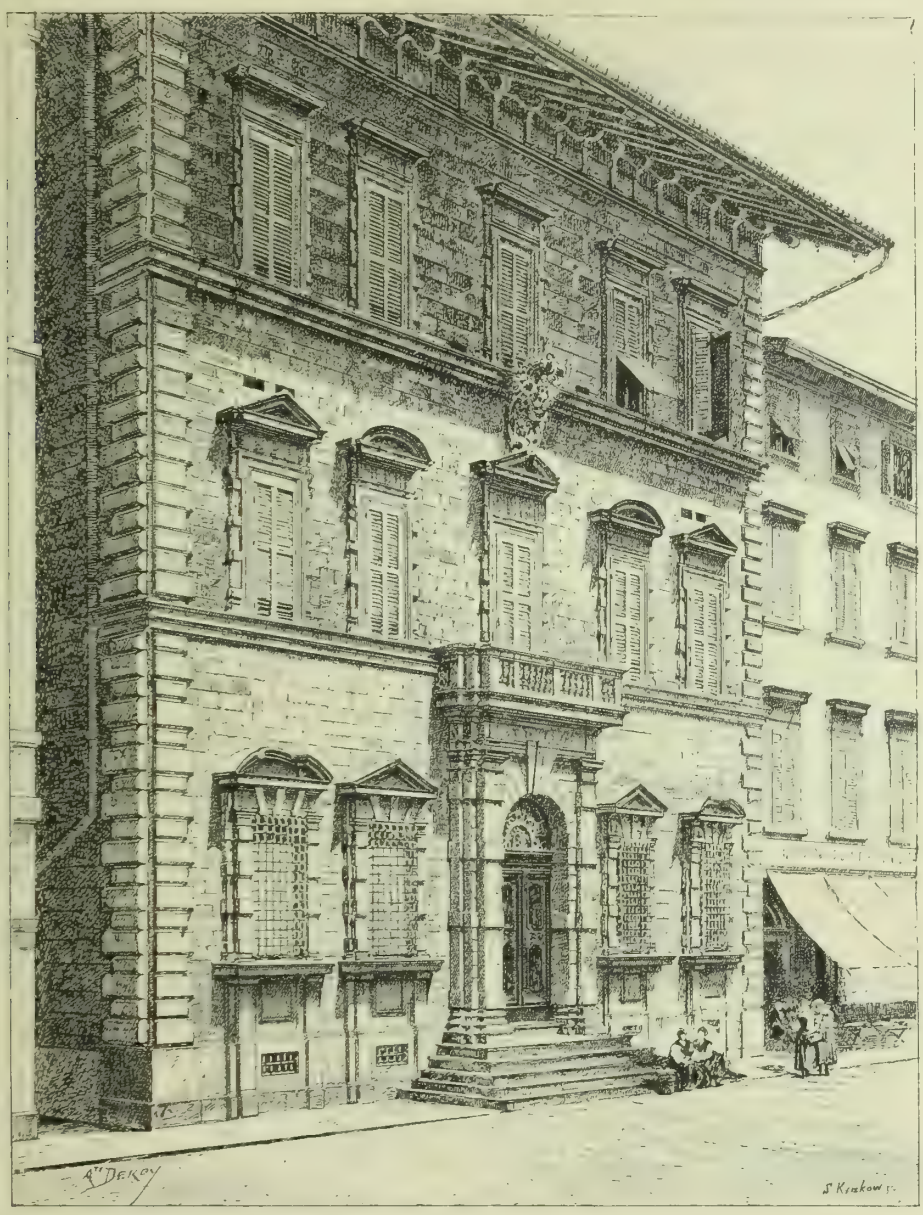
Il "Palazzo del Comune", sul *Lungarno Gambacorti* (nome d'una celebre famiglia pisana del Medio Evo) contiene il *Municipio*, e il *Reale Archivio di Stato*.

Al pianterreno un portico aperto, la "*Loggia dei Banchi;* al piano superiore, ove si trova una parte dell'antico *Palazzo Gambacorti*, gli archivî che occupano una diecina di sale a vôlta, molto eleganti nelle loro decorazioni di gusto antico, ricche di stemmi. Il commendatore Fanfani, sovrintendente di questo ricco deposito, vuole farmene gli onori. La collezione comprende diciassettemila pergamene e trentamila cartelle. La storia, non solo di Pisa, non solo d'Italia, ma dell'intera Europa, durante i primi secoli del Medio Evo, sta scritta in parte su tali carte polverose, in fondo alle quali si trovano i nomi di Riccardo Cuor di Leone, di Federico Barbarossa, e di moltissimi altri illustri sovrani.

Un po' più avanti, seguendo il Lungarno, si trova il più grazioso dei monumenti pisani, cioè la chiesa di *Santa Maria della Spina*, o *Santa Maria del Pontenuovo*, una chiesa in miniatura, quasi una cappella, fabbricata tutta contro il parapetto del fiume (anni or sono venne demolita pietra per pietra, per ricostruirla sopra il letto dell'Arno). Tale gioiello, eretto verso il 1325, per accogliere una spina della corona di Cristo, è dello stile gotico più puro; l'armonia delle proporzioni, la ricchezza dei marmi bianchi e neri, dei pinacoli, delle statue, fanno quasi dimenticare la sua esiguità. All'esterno dodici statue d'apostoli guardano verso la riva; internamente le statue hanno pure un posto importante, quasi per affermare la loro intima unione coll'architettura gotica.

In tale navata, o meglio in tale sala, coperta da una travatura visibile, e rischiarata

da finestrelle ovali che danno le une sulla riva, le altre sul fiume; quattro statue — due Madonne, San Giovanni Battista e San Pietro — ci rivelano la mano un po' pesante e ruvida di Nino, figlio di Andrea da Pisa. [1] Come se fosse stato conscio delle deficienze del suo talento di scultore, Nino è ricorso alla pittura per rialzare l'effetto: nella *Vergine che allatta il Bambino*, i capelli, il bordo e la fodera del mantello sono dorati; anche sulle altre statue sono visibilissime le traccie di colore. Ricordiamo a tale proposito che



Il palazzo Lanfreducci-Upezzinghi.

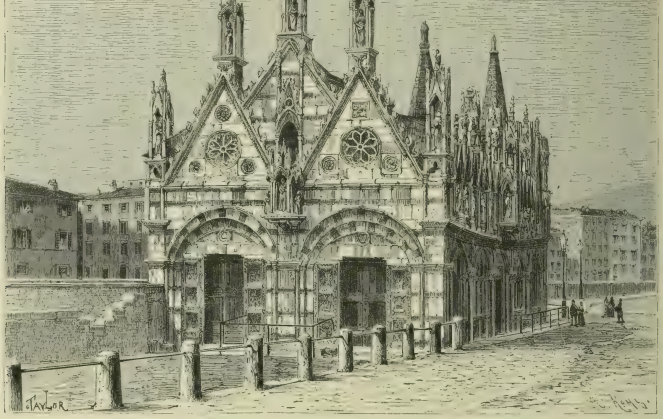
la policromia è rimasta in onore più a lungo di quanto si creda ordinariamente: i più grandi artisti del XV secolo, cominciando da Donatello, l'applicavano in ogni occasione.

Molto più interessanti sono i sei bassorilievi colla personificazione delle *Virtù Cardinali* (la Speranza e la Fede sono riunite nello stesso compartimento). Eccetto i che-

[1] Agli appassionati desiderosi di conoscere più davvicino Nino Pisano, io indicherò l'eccellente monografia di Supino nell'Archivio storico dell'Arte del 1896.

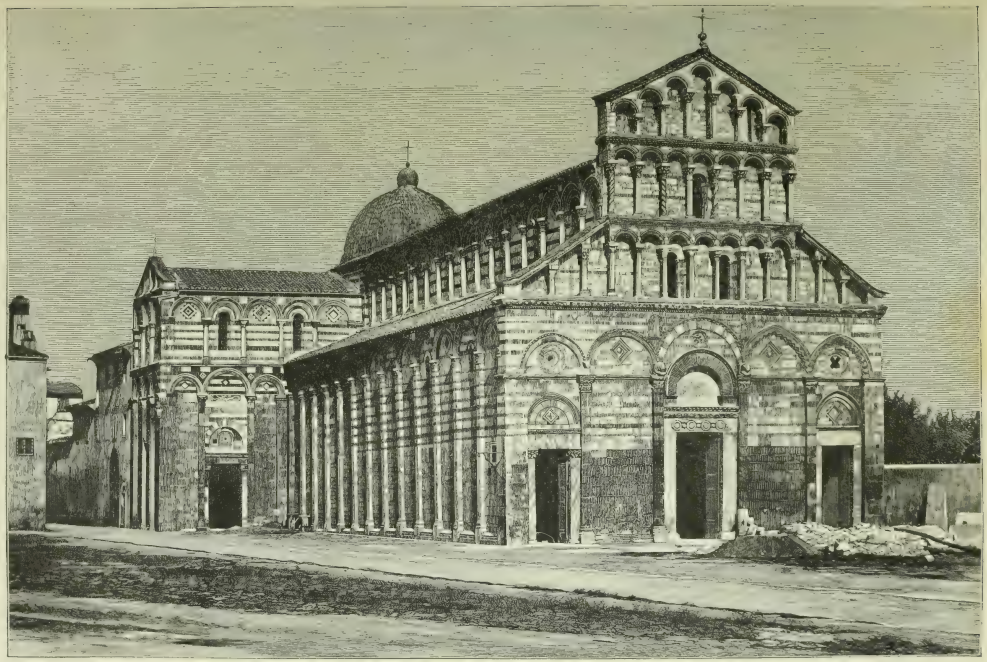
rubini, abbastanza grossolani, che formano il fregio, tali opere si distinguono per una fattura larga e sicura, per panneggiamenti ricchi e ben disposti, e per una gran purezza d'espressione. Così, secondo le ricerche del Fanfani, che nel 1871 consacrò una erudita monografia a Santa Maria della Spina, tali figure datano, non dal XV secolo, come l'iscrizione potrebbe farlo supporre, ma dal XVI; esse sono dovute alla mano del fiorentino Andrea, probabilmente Andrea Ferrucci da Fiesole, morto nel 1526.

Continuando a seguire il Lungarno, arriviamo innanzi ad un'imponente basilica che sorge presso i bastioni, in una piazza ove l'erba cresce rigogliosa, senza l'aiuto dell'orticultore municipale. È "San Paolo a Ripa d'Arno". La facciata presenta il solito stile



La chiesa di "Santa Maria della Spina".

pisano; ha una grandissima analogia con quella del Duomo. Perciò non ne farò la minuta descrizione; mi limiterò ad indicare sulla porta principale due leoni a mezzo corpo; più in alto, un basso rilievo, colla Vergine ancora tutta bizantina col capo coperto dal manto e le mani alzate. Accanto ad essa, due colonnette riunite da quegli ornamenti in forma di nodi che si scorgono pure a Lucca. L'interno alto e stretto si compone di tre navate e d'una crociera: degli archi ogivali stanno fra le colonne. Ovunque striscie alternate di marmo nero e marmo bianco, colonne monoliti, teste grottesche, scolpite sui capitelli. Cosa più rara a Pisa è sopra un pilastro un affresco del XIV secolo, che rappresenta un apostolo in piedi, forse un resto delle pitture di Buffalmacco o di Simone Martini, che in altri tempi ornarono la chiesa; sopra un altare, a destra, sotto la crociata, un quadro a fondo d'oro, probabilmente della



La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno.

La Madonna, di Nino Pisano (Santa Maria della Spina).

stessa epoca, una Madonna in trono fra due santi; e finalmente sull'altare della navata laterale di sinistra, un'*Annunciazione* del XVI secolo, un grazioso lavoro, forse eseguito da qualche Fiammingo di passaggio in Italia.

Si dice, che sia contro i muri di questa basilica, secondo il Boccaccio, che Pier delle Vigne, lo sventurato Cancelliere, a cui Federico II avea fatto cavare gli occhi, si sia volontariamente sfracellato il cranio.

San Paolo a Ripa d'Arno è, probabilmente, la più antica delle chiese pisane; si fa risalire la sua fondazione all'anno 805; secondo alcuni cronisti, tale basilica avrebbe servito quale cattedrale sino all'undecimo secolo. Ma è certo che in seguito essa subì molte alterazioni; l'ultimo dei restauri nel 1882, sebbene più limitato, deve aver contribuito non poco a toglierle qualche cosa del suo carattere.

Con *San Paolo a Ripa d'Arno*, io prendo congedo da Pisa, senza aver il coraggio di visitarne i dintorni, la celebre fattoria ed il bosco di San Rossore, popolati di dromedari acclimati in Italia; e la basilica romanza, *San Pietro in Grado*, colle sue colonne antiche, i suoi affreschi del XII e XIII secolo, la sua fonte battesimale, attribuita a Giovanni Pisano, i suoi ritratti di Papi, e la Certosa ed i bagni. Stanco di tale incessante contrasto tra l'attività d'altri tempi ed il monotono silenzio d'oggi; diviso tra la pietà che ispirano tale lunga servitù, e tale profonda decadenza, e la gratitudine per tanti servigi resi alla causa del progresso, in secoli in cui il resto dell'Europa era immerso nella più spaventosa barbarie; oppresso sopra tutto dai ricordi del Camposanto, lo spirito anela a riposarsi su qualche spettacolo meno grandioso, ma più sereno, e specialmente più vivo!

La tomba d'Ilaria del Caretto di J. Della Quercia (Cattedrale di Lucca).

LUCCA.

" L'une des plus plesantes assiettes de ville. „
(Michel de Montaigne).

Monumenti romani e monumenti diversi. - Il mercato delle Erbe e la basilica di San Frediano.

Il tabernacolo di Civitali (Cattedrale).

Il tragitto da Pisa a Lucca non richiede che un'ora. Se non offre le mille sorprese, le mille seduzioni della strada lungo la riviera ligure, ha però esso pure il suo genere d'interesse e le sue attrattive. La regione è di una rara fertilità; solcata da numerosi corsi d'acqua, la sua vegetazione, come in Lombardia, è esuberante. Terreni e villaggi scompaiono sotto i vigneti e sotto gli alberi carichi di frutta. Presso a San Giuliano alcune aride montagne fanno risaltare la ricchezza della campagna.

Lucca è una città di pianura, tutta unita, come le sue vicine Pisa, Pistoja, Prato ed Empoli; però qualche suo lembo spicca su di un ammirabile fondo azzurrognolo di montagna, il che la rende pittoresca in sommo grado.

Montaigne diceva che " era una *des plus plesantes assiettes de ville* ch'egli avesse mai visto, circondata da una bella pianura, bella per eccellenza, ed anche da belle montagne e da colline „.[1] Le strade regolari, accurata-

[1] Sotto la penna del faceto presidente de Brosses, tale quadro ammaliante si muta in caricatura: egli ci mostra Lucca " totalmente circondata da un cerchio di montagne e situata al fondo, nel mezzo d'una piccola pianura, come in un *barile* „; ma questa volta chi ride ha torto. Il viaggiatore imparziale vedrà Lucca precisamente come la vide Michele de Montaigne.

mente selciate, illuminate a gas e d'una perfetta pulizia, s'intersecano per la maggior parte ad angoli retti; le case anche le più semplici hanno un'aria ridente; i negozî rigurgitano d'avventori; gli alberghi promettono le maggiori comodità alla loro clientela cosmopolita; i caffè e le birrerie, come la birreria *Pfanner*, hanno tutte un aspetto monumentale. Una lunga serie di Consolati (persino la Repubblica Argentina v'è rappresentata) dimostrano l'importanza commerciale dell'antica città libera, l'ultimo Stato Italiano, con Venezia e San Marino, che abbia conservato fino alla fine del secolo XVIII la forma di repubblica.

Allorchè si tratta d'indicare la fisonomia di tali città italiane, non bisogna limitarsi a considerare solo le linee architettoniche, ma bisogna badare ad una quantità di minuti particolari che troppo spesso si trascurano: il colore della pietra, del mattone, delle tegole, la qualità del suolo o del selciato, la disposizione dei negozî, delle imposte e delle tende. Queste mille sfumature danno il carattere e l'individualità. A non voler considerare che gli edifizî pubblici, Lucca formerebbe il riscontro a Pisa, la silenziosa e lugubre Pisa. Qui come là delle magnifiche basiliche di marmo, alternativamente bianco e nero; qui pure numerose piazze, larghe vie, palazzi imponenti. È adunque in un ordine inferiore di cose che dobbiamo cercare, perchè l'una accarezzi lo sguardo distraendolo, mentre l'altra non produce che noia. Ora ecco dove la correlazione tra la vita d'una città e l'aspetto delle abitazioni appare in piena luce: l'intonacatura più spesso rinnovata, le imposte dipinte a colori più gaj, le finestre semiaperte che sembra sorridano ai viandanti, le tende disposte con abile mano, i negozî, — domando scusa — dovrei dire i magazzini, protetti da una vetrina, mentre nella maggior parte delle altre città della Toscana tutte le merci sono esposte all'aria libera: ecco quanto basta per assicurare a Lucca la sua superiorità sulla sua secolare rivale.

Se poi volessimo penetrare nell'interno delle case, un tale schizzo s'arricchirebbe certamente di nuove pennellate; ma in Italia, più che altrove, una muraglia, quasi insormontabile, protegge la vita privata contro la curiosità del forestiero. Forse la seduzione che esercita l'antica città toscana è dovuta pure in parte all'alternarsi del raccoglimento e dell'animazione, intendo dire al succedersi delle vie animate e delle innumerevoli piazze o piazzette che si trovano presso alle chiese o agli altri pubblici monumenti, a cui esse fanno invidiabile cornice.

Tali monumenti reclamano sin da principio i nostri omaggi: essi sono innumerevoli (secondo la guida Ridolfi, soltanto le chiese raggiungono la rispettabile cifra di quarantanove), e salvo una sensibilissima lacuna (dal periodo romanzo si passa quasi senza transizione al Rinascimento), ci offrono delle serie davvero complete: venerabili basiliche del XII secolo, palazzi imponenti dal XVI sino al XVIII. Non c'è vecchia via in cui non si scopra, al piano superiore, qualche loggia aperta, le cui colonne sostengono direttamente il tetto, senza cornicione; ciò è eminentemente pittoresco, e si trova spessissimo in Toscana.

Delle origini di Lucca non vi dirò nulla, e con ragione. La città è così antica che ignorasi la data della sua fondazione; tre secoli prima dell'êra nostra essa occupava già un posto considerevole; nel 54-53 Giulio Cesare vi fece una lunga dimora, durante la quale ricevette la visita di Pompeo e di Crasso, e vide alla sua porta sin duecento senatori contemporaneamente. Sotto l'Impero l'importanza della città non fece che aumentare: un anfiteatro ridotto oggi a mercato ci prova la ricchezza degli edifizi.

Tale prosperità Lucca la conservò per tutto il Medio Evo; la fabbrica delle ricche

Il ponte della Maddalena, presso Lucca.

stoffe di seta ed oro, quella dell'olio d'oliva che si reputa il migliore d'Italia, il commercio e sopratutto la banca la resero celebre anche lontano; i suoi banchieri sparsi da un capo all'altro d'Europa, ma ordinariamente confusi tra le file dei Lombardi, prelevavano il loro tributo sulla Francia, la Germania, le Fiandre e l'Inghilterra. Per un invidiabilissimo privilegio, la città, sebbene non avesse per sè nè una posizione inespugnabile, nè una popolazione particolarmente bellicosa, uscì incolume dalle lotte che distinsero quei secoli turbolenti. Non fu che verso la fine delle guerre tra i Guelfi e i Ghibellini, allorchè il pericolo sembrava minore, ch'essa dovette subire la sua parte di prove: esse furono crudeli. Uno dei suoi figli, il famoso condottiero Castruccio Castracani, l'eroe di Macchiavelli, s'impadronì della città, nel 1314, coll'aiuto dei Pisani, e dopo essersi alquanto eclissato innanzi ad Uguccione della Faggiuola, esercitò egli stesso una dittatura severa ma intelligente. La vittoria da lui riportata nel 1325 ad Altopascio sui Fiorentini, la sua alleanza coll'imperatore Luigi il Bavaro, parvero assicurargli la supremazia sulla Toscana, ma la morte lo sorprese nel 1328, e per più di quarant'anni la sua antica capitale fu sbalestrata, fra le mani di avventurieri forestieri che la comperavano quasi all'incanto, e quelle dei Pisani che facevano pesare su di essa un giogo odioso.

Finalmente restituita a sè stessa, nel 1369, Lucca non ebbe più che a badare alle sue lotte intestine: ciò era, si può dire, un progresso. Governata, per una trentina d'anni, da Paolo Guinigi, che al principio del secolo XV era calcolato il più ricco degli Italiani, e che morì miseramente in prigione, essa si dette, dopo la sua caduta, un governo democratico, poi nel secolo XVII un governo aristocratico, che durò sino alla Rivoluzione. Fu un miracolo per questo Stato, turbato così sovente dalle fazioni, il restare indipendente, nell'epoca in cui tutti i suoi vicini dovettero accettare il dominio dei Fiorentini: ci volle altrettanta energia che diplomazia. Così Lucca cominciò là ove gli altri finirono, e potè a buon dritto scrivere sulle sue porte a lettere d'oro la parola " Libertas ", quella libertà che non si apprezza che dopo averla perduta e poi riconquistata.

In mezzo a tutte queste avventure apparisce l'imagine d'un grande patriota e d'un grand'uomo: il confaloniere Francesco Burlamacchi, che in piena apoteosi di Carlo V sognò di rendere alla Toscana ed all'Italia la sua libertà d'altri tempi, e dovette scontare sul patibolo il suo sogno generoso (1546).

Nel secolo XVII e XVIII i viaggiatori riconoscono unanimi che il governo, allora nelle mani dell'aristocrazia, " procacciava a quel piccolo Stato una prosperità, una popolazione, un'abbondanza degne d'invidia ".

Dopo più di quattro secoli d'indipendenza Lucca fu occupata nel 1799 dall'esercito francese, che le lasciò però la sua autonomia. Nel 1805, essa divenne la capitale del granducato, creato da Napoleone I in favore di sua sorella Elisa Baciocchi. Questa principessa, come pure l'antica regina d'Etruria, Maria Luigia di Borbone, che le successe nel 1815, s'assicurò la gratitudine dei Lucchesi con innumerevoli fondazioni. Lo stesso fece Carlo Luigi di Borbone, il figlio di Maria Luigia, che regnò dal 1824 al 1847, epoca in cui cedette Lucca al granduca di Toscana, per salire sul trono di Parma, e che morì a Nizza nel 1883. Era un vero savio, nato più per lo studio che per la politica, egli soleva consolarsi della sua rinuncia, ripetendo che " se non era duca di Lucca, rimaneva sempre però un gentiluomo di nascita abbastanza buona ".

La società che visse per lunghe generazioni tranquilla, indolente, felice, godendosi le ricchezze accumulate nel Medio Evo, era altrettanto educata che colta. Montaigne si

congratula coi Lucchesi pel loro culto per la musica: "ci sono pochi uomini e poche donne che non la conoscano", osserva egli, "comunemente cantano tutti; eppure vi si trovano pochissime buone voci". Il presidente de Brosses s'entusiasma per la folla che riempie il teatro, ma non può a meno di tremare quando lanciano un fuoco d'artifizio in piena sala, in mezzo ai tendaggi.[1]

Dal punto di vista, piuttosto egoista, del viaggiatore, gli sforzi e le lotte del passato si riassumono in due specie di creazioni: i libri — e questi non colpiscono lo sguardo, — e i monumenti d'arte. A questi ultimi io qui mi dedicherò; essi offrono ampia materia allo studio ed all'ammirazione.

La chiesa di Santa Maria fuori le mura.

Amico lettore, siete ancora a tempo: se temete d'essere preso nell'ingranaggio delle discussioni artistiche, sono pronto a fermarmi. Ma il vostro consenso al mio programma.

[1]) L'abate Richard, che pubblicò nel 1766 la *Description de l'Italie*, proclama dal canto suo i Lucchesi "fini e sagaci, di molto spirito naturale e molta disposizione per le Belle Arti". Egli aggiunge d'averne visti parecchi a Firenze, a Roma ed in altre città, "e che tutti erano gentili e molto colti".

Malgrado le molteplici attitudini che i viaggiatori riconoscono nei Lucchesi, come artisti, questi non potrebbero essere paragonati ai loro vicini di Pisa, di Siena o di Firenze: — lo scultore Matteo Civitali (1436-1500) è il solo maestro di qualche merito ch'essi possano rivendicare per concittadino. Non parlo del pittore Pompeo Battoni, celebre nel secolo scorso e dimenticato nel nostro. Il loro merito sta nella loro chiaroveggenza: essi si sono rivolti in tempo utile ai rappresentanti migliori delle scuole vicine. Ai Lombardi tolsero gli architetti delle loro basiliche, Guido da Como ed i suoi collaboratori; ai Pisani, Nicola da Pisa, il rinnovatore della scultura italiana nel XIII secolo; ai Senesi contesero un altro scultore non meno eminente, Jacopo della Quercia, l'emulo di Ghiberti e di Donatello. Firenze venne posta l'ultima a contribuzione; ma il suo credito è grandissimo: i pittori Filippino Lippi, Fra Bartolomeo, lo scultore Gianbologna, l'architetto Ammanati, dotarono Lucca d'una serie di creazioni, a cui essa deve oggi ancora parte del suo splendore.

non potrebbe far sorgere alcun dubbio; per avermi seguito sin qui, bisogna che abbiate l'intenzione d'andare sino in fine; per aver letto il principio di questa mia narrazione, bisogna che voi foste rassegnato sin d' allora a sentir parlare d' architettura, di scultura e pittura; perchè dove si potrebbe discorrerne meglio che in Toscana, la patria del bello per eccellenza? Per quanto il vostro gusto per simile genere di studii sia limitato, voi troverete a Lucca delle indicazioni che cerchereste invano nel resto della Penisola.

Attenendosi nel suo itinerario all' ordine topografico, il viaggiatore guadagnerebbe evidentemente del tempo; ma qui, sulla carta, egli avrà maggior vantaggio, seguendo l'ordine cronologico, salvo poi a ritornare parecchie volte nello stesso quartiere e nella stessa strada. Così soltanto sarà possibile dimostrare quale fonte di civiltà rappresenti Lucca, e come sieno numerosi e varii i suoi titoli storici.

Ecco, come introduzione nell' argomento, un luogo volgare di nome e di scopo, il *mercato delle erbe:* non ingannatevi, è un anfiteatro romano del II secolo, dicesi, dissimulato dietro le costruzioni moderne. Se il primitivo aspetto è scomparso, tranne in alcune parti (dei blocchi enormi, alternantisi col mattone), per lo meno la disposizione generale dell'edifizio fu rispettata; le botteghe che vi sono corrispondono evidentemente alle arcate antiche. Il suolo, non c' è bisogno di dirlo, s' è considerevolmente rialzato, come a Roma, come a Ravenna, come nella maggior parte delle città antiche: il monumento perciò vi perdette del suo effetto. Ma non monta, ricostituendo colla fantasia le 54 arcate, che componevano l'anfiteatro, ed evocando i 10,000 spettatori che potevano capirvi, ci faremo un'idea dell'importanza di Lucca, sotto l'Impero Romano.

Il periodo a cui appartengono gli altri principali monumenti, corrisponde al regno della celebre contessa Matilde (morta nel 1115), e alle prime lotte tra Guelfi e Ghibellini. Lo stile romanzo, tale è l'età dell'oro dell'architettura Lucchese: una lunga serie di chiese, più o meno ispirate a quelle di Pisa, ci fanno conoscere la divozione e la magnificenza proprie di quell' epoca. Per la loro leggerezza, per la chiarezza con cui emergono i vari elementi della loro costruzione, tali basiliche, come d'altronde le loro rivali di Pisa, stanno agli antipodi colle costruzioni dell'Alta Italia, — le cattedrali di Modena, di Parma, di Piacenza, — così massiccie ed informi.

Qui c'è San Salvatore, il cui principale ornamento consiste in un bassorilievo dell' undecimo secolo, una scena d'*agape*, d'un'esecuzione addirittura barbara (alle due estremità stanno seduti i convitati; nel centro muovonsi dei personaggi, recanti quali dei pesci, quali dei vasi). Altrove *Santa Maria fuori Porta*, rimarchevole per le tre file d' arcate della sua facciata, e pei suoi bassorilievi, rappresentanti un leone e dei grifi. Poi *San Cristoforo*, la cui facciata ha per ornamento un rosone, *San Giusto*, *San Pietro Solmadi*, e " tutti quanti „.

Tre di questi santuari meritano più d'una semplice menzione. Sono, seguendo l'ordine delle date: *San Frediano*, *San Michele* e *San Martino*.

La basilica di San Frediano, situata ad uno dei capi della città, perpetua il nome d'uno dei primi vescovi di Lucca, morto nel 588, e ci inizia contemporaneamente agli sforzi tentati durante il periodo più barbaro del Medio Evo. Ammirate la varietà e la ricchezza della vita in queste piccole capitali italiane: vi si trovano le manifestazioni più diverse del pensiero e del sentimento; ciascuna vuole avere i propri Santi, le proprie

reliquie. Se Firenze è superba per aver visto nascere, e per aver noverato tra i suoi ospiti, san Miniato, san Zanobi, san Filippo Benizzi, sant'Andrea Corsini, sant'Antonino; se Siena si vanta per san Bernardo dei Tolomei, per santa Caterina, per san Bernardino. Lucca oppone loro san Regolo, che le appartiene non foss'altro per le sue reliquie, san Frediano, poi il *Volto Santo*, cioè la statua di Cristo, secondo la leggenda, scolpita da Nicodemo, reliquia celebre, e che non si espone che quattro volte all'anno. A ciascuno di tali nomi, o di tali memorie, corrisponde un' importante fondazione d'arte.

L' interno di San Frediano forma una basilica a cinque navate (le parti basse furono in parte convertite in cappelle) senza crociera; l'effetto ne è magnifico (essa mi-

La basilica di San Frediano.

sura più di 63 metri di lunghezza): delle colonne, per la maggior parte provenienti da un edifizio più antico, sostengono degli archi, sopra i quali si stende una parete tutta nuda, senza intonacatura; un tetto a capriate fa le veci di vôlta.

Se ci atteniamo alle date, troveremo grandi difficoltà. Parecchie parti della decorazione sembrano anteriori all' anno 1000; tali sono la *Crocifissione*, dipinta a destra, sopra il pulpito, e diverse scene per tre quarti rovinate, tra cui parmi riconoscere una *Lapidazione di santo Stefano*. Tali pitture spiccano sopra un fondo turchino, e ciò secondo me è indizio di grande antichità. Ma è questa un'impressione che sarebbe difficile corroborare con argomenti decisivi.[1]

[1] San Frediano forma la disperazione degli archeologi: la costruzione risale essa al tempo dei Longobardi, oppure abbiamo noi qui un edifizio del principio del XII secolo, costruito sul posto d'un Santuario, molto antico; di cui

Il celebre fonte battesimale, colle sue sculture ancora tutte inspirate alle idee delle catacombe, e che ricorda i sarcofaghi cristiani, non solleva minor numero di quistioni.

Ridolfi, l' autore dell' eccellente Guida di Lucca, lo considera come posteriore all'anno 1000; Schmarsow lo crede del XII secolo. In realtà queste figure a mezzo corpo o in busto che si elevano sopra un fondo concavo non senza analogia con uno scudo (da cui il loro nome "d'immagini clypeatæ"), Cristo che tende il volume classico ad un Santo inginocchiato, quel buon pastore che porta la pecora sulle sue spalle, hanno ancora qualche cosa dell' antichità cristiana, malgrado l' uso delle nicchie di forma ogivale; e così io non sarei punto sorpreso di sentire un giorno che un archeologo abbia tentato nuovamente d'invecchiarle di qualche secolo.

Il pavimento del coro, un mosaico in *opus alexandrinum*, cioè ad incrostazioni imitanti le tappezzerie d'Alessandria, offre delle grandi analogie coi pavimenti delle basiliche romane; è composto di lastre di marmo bianco, di serpentino e di porfido che formano ogni sorta d'ornamenti a guisa di stelle.

Lasciando da parte quelle decorazioni di San Frediano che hanno più attinenza coll'archeologia che coll'arte, noi troviamo in abbondanza in questo venerabile santuario le produzioni d'epoche più sapienti e più vive. Ecco, senza cercare più oltre, sull'altare di San Lorenzo delle statue e dei bassorilievi di stile gotico; la Vergine col bambino Gesù sotto un baldacchino; ai suoi lati quattro santi pure sotto baldacchini; disopra altre quattro mezze figure. A prima vista si direbbe un lavoro tedesco del secolo XV. In realtà si tratta d'un'opera di uno dei più grandi statuari del Rinascimento, Jacopo della Quercia, da Siena (1422), che Michelangelo non sdegnò di porre più d'una volta a contribuzione. Le teste molto belle, quasi troppo regolari e troppo rotonde per quel tempo, hanno un'espressione affatto moderna mentre che la clamide annodata sulla spalla destra dei personaggi, ricorda i modelli dell'antichità classica.

Pur non risalendo tanto addietro, le pitture murali, i dossali degli altari che ornano San Frediano, non s'impongono meno alla nostra attenzione: eseguiti per la maggior parte nel XVI secolo, essi c'iniziano agli sforzi della primitiva scuola di Bologna rappresentata dai Francia e da Amico Aspertini. Non è ancora lo stile accademico, messo poi in moda dai Carracci e dai loro discepoli: è un miscuglio di sincerità, di fervore, e di spirito; nulla di più animato, nè di più pittoresco delle scene della Vita di Cristo, di Sant'Agostino, di San Frediano e del Beato Giovanni (che portò a Lucca il *Volto Santo*), dipinte da Aspertini. Si passerebbero volentieri delle ore intere ad analizzare tutti questi ingenui episodi coi loro attori che sono altrettanti ritratti, e i loro costumi che ci iniziano alle mode del 1530.

Alla Basilica di San Frediano fa seguito la Basilica di San Michele, essa pure eretta sul posto d' un edifizio molto più antico, ed essa pure assegnata ora al secolo VIII, ora al XII.

La facciata sorprende per la sua bizzarria non meno che per la sua ricchezza; [1]

alcune parti sarebbero state coinvolte nella nuova costruzione? Le due ipotesi contano dei partigiani: ma oggi è l'ultima che trionfa! Altro problema cronologico: se la facciata è posteriore almeno d'un mezzo secolo alla cattedrale di Pisa (cominciata nel 1063), come avviene che abbia tanta magrezza, e manchi a tal punto di libertà? Invano vi si cercherebbe l'ombra d'un rilievo; niente di più stentato delle porte; senza le sette colonne (forse tolte ad un edifizio pagano), che si profilano, non si sa perchè, verso il centro della facciata, senza il musaico, d'altronde dei più barbari, che orna la sommità, essa non evocherebbe che l'idea della povertà e dell'angoscia.

[1] Il Presidente de Brosses, che non aveva troppa simpatia pel Medio Evo, dichiara che "la porta gotica di San Martino (leggi San Michele) è strana, tanto è cattiva".

l'architetto che sviluppò gli elementi antichi con una gran libertà come i suoi colleghi di Pisa, vi dette prova di originalità, se non sempre di buon gusto. S'egli commise un grave errore sopralzando la facciata di due piani e coronandola con muri alti sei od otto metri, che non appoggiandosi contro parte alcuna dell'edificio e non rispondendo per nulla alla disposizione interna, si rizzano nel vuoto isolati e quasi scoperti, almeno la precauzione ch'egli ebbe di continuare sui lati il sistema d'arcate della facciata, dà dell'unità all'edifizio.

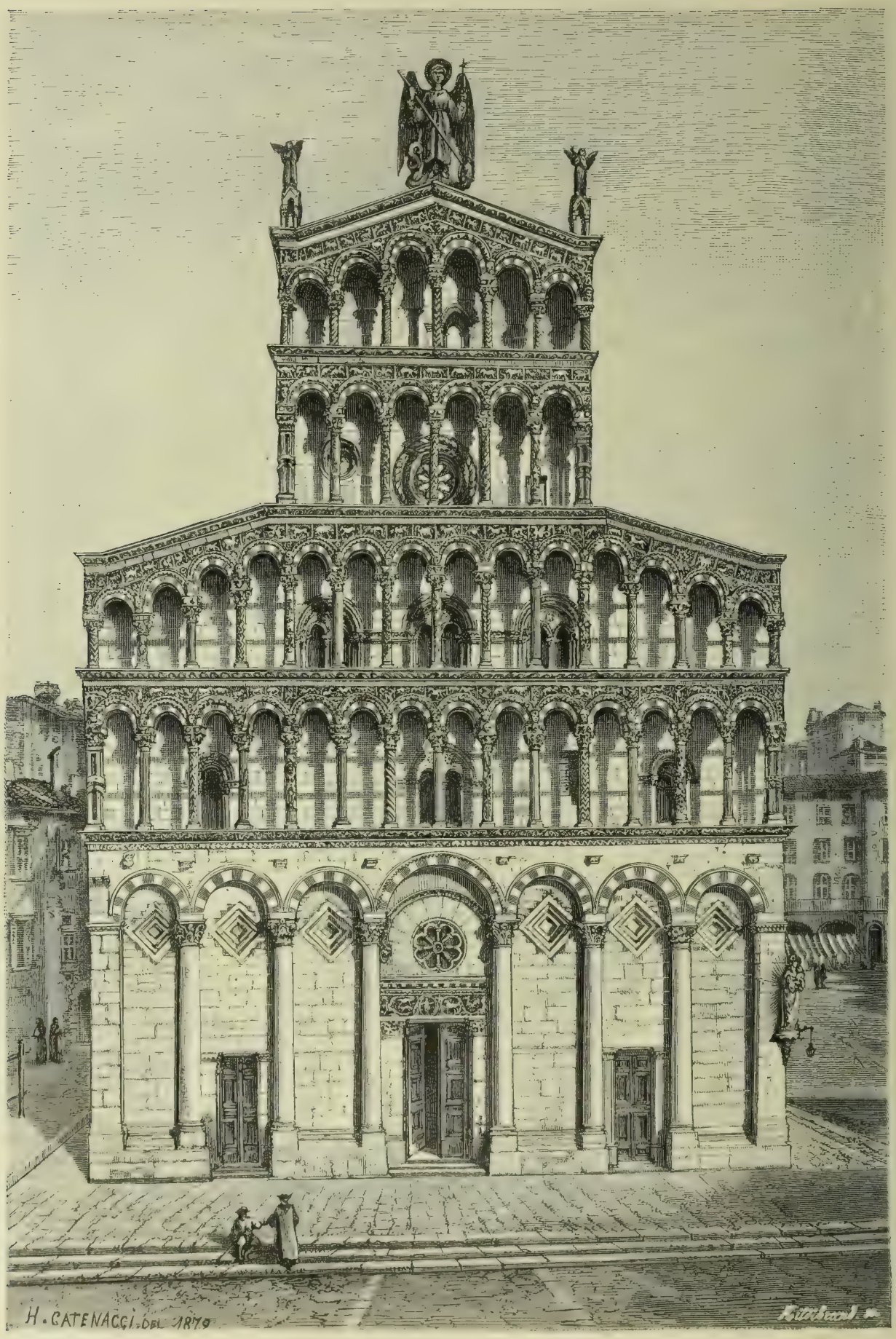
In quanto alla decorazione, essa è veramente abbagliante: sono tutti marmi colorati che spiccano su un fondo bianco sfolgoreggiante (tutto fu accuratamente raschiato

I fonti battesimali della basilica di San Frediano.

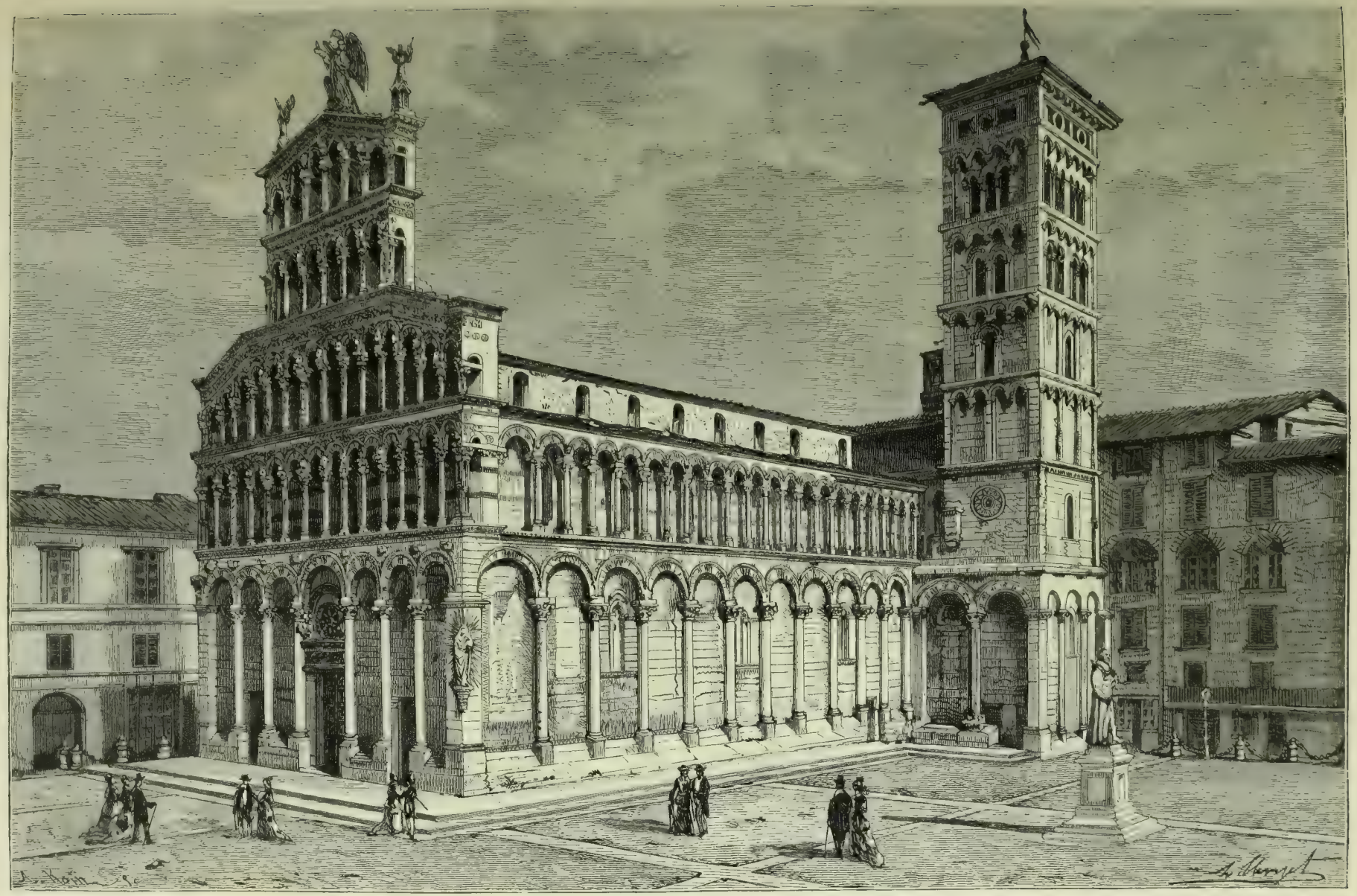
alcuni anni or sono), che fanno risaltare delle colonnette rosa o incrostate di nero, variate all'infinito (come quei gruppi di quattro colonnette riunite da un nodo), e animali fantastici che si staccano chiari su di un fondo scuro. I terrori che pesavano su queste generazioni, divise tra la barbarie e la divozione, lottano qui col bisogno di magnificenza: poche sono le immagini che non abbiano lo scopo di inquietare o di spaventare: draghi, mostri orribili, leoni con qualche vittima innocente tra le zampe, ecc.

Nell'interno San Michele è una basilica grave e severa, con una crociera, un'abside circolare, degli archi sopra colonne che sostengono le pareti. Queste, per eccezione, non fanno capo ad un soffitto in legno, come in quasi tutte le basiliche, ma ad una vôlta.

Per non so quale occasione solenne avevano coperto pareti e colonne d'un damasco rosso: l'effetto ne era splendido: si può proprio chiamare il paese della policromia



La chiesa di San Michele (facciata).



La chiesa di San Michele (parte laterale).

quello in cui si vestono non solo le statue, ma anche gli edifizii! A Lucca specialmente le cerimonie del culto sembrano essere state sempre circondate da un apparato teatrale. Montaigne ci descrive un certo altare molto alto, “ costruito appositamente nella Cattedrale, in legno ed in carta, cosparso d'immagini, di grandi candelabri e molti vasi d'argento, disposti come sopra una credenza; nel mezzo un bacile e quattro piatti intorno „. “ Tutte le volte che il vescovo diceva messa, come in quel giorno, aggiunge l'autore degli *Essais*, nell'istante in cui intonava il *gloria in excelsis* si dava fuoco ad un mucchio di stoppa „.

La piazza su cui s'innalza San Michele serve prosaicamente al mercato del grano; non vi si vedono che sacchi di frumento, di piselli, di fagiuoli, posti l'uno accanto all'altro: poi, tanto per variare, dei fasci di ombrelli, dei mucchi di casseruole e oggetti di chincaglieria. La folla che vi si agita intorno è composta in ispecie di contadine; col

La storia di San Martino di Tours. – I lavori dei mesi (cattedrale).

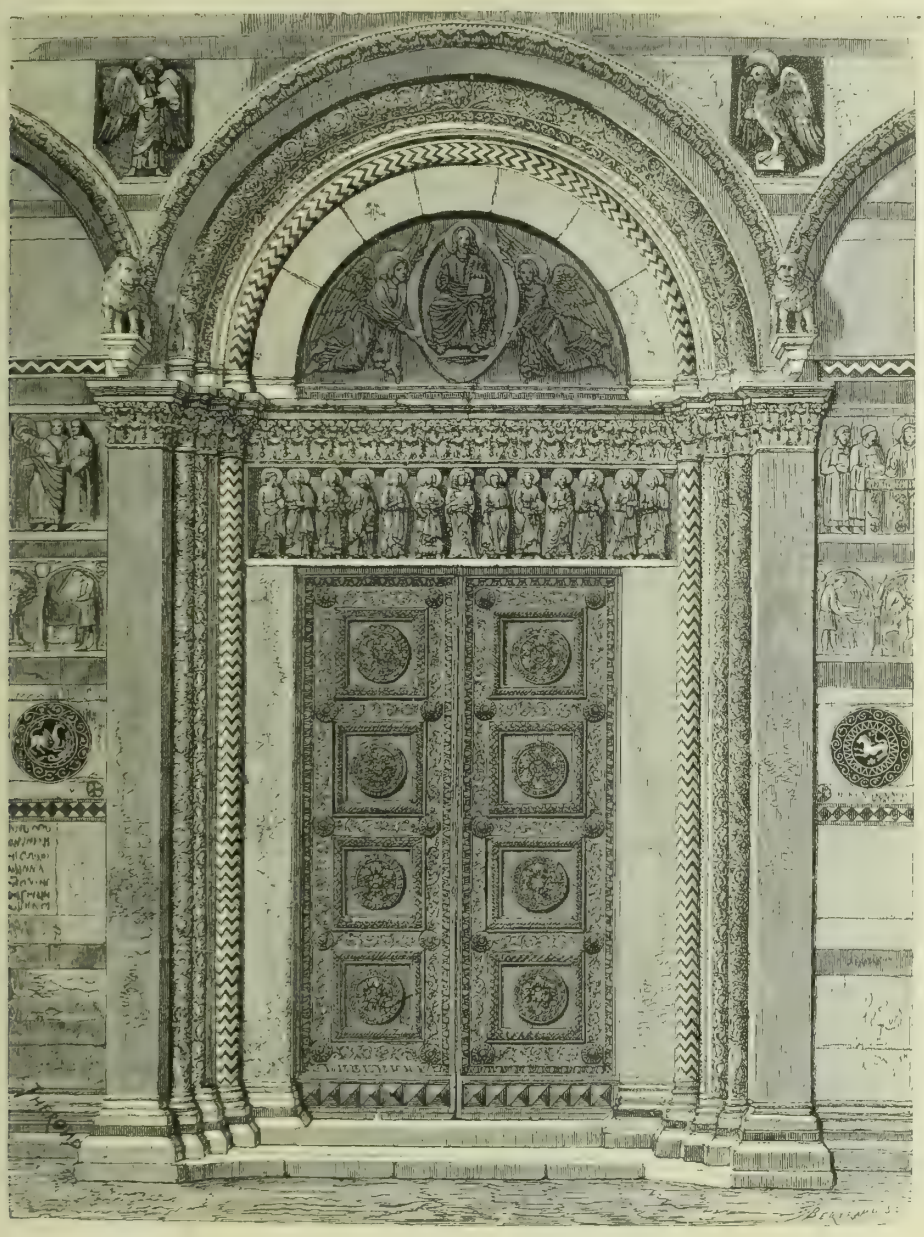
capo coperto dal tradizionale fazzoletto ed i piedi calzati di pianelle; esse chiacchierano e contrattano.

Ma ritorniamo alle opere d'arte: la Cattedrale, dedicata a San Martino di Tours, segna un passo di più del San Michele e del San Frediano; l'architetto Guidetto Bigarelli, oriundo dei dintorni di Como, che ne fece il progetto nei primi anni del secolo XIII, pone un termine alla fredda solennità dello stile romanzo, e cerca delle combinazioni più ricche e una decorazione più brillante. [1]

La facciata composta di tre grandi arcate, al pianterreno, e di tre ordini d'arcate, di cui uno, quello di mezzo, disegna un pentagono, è più regolare di quella di San Michele; per ornamento principale: le colonne e le colonnette d'un'estrema varietà; ritorte, rigate, accoppiate, incrostate, del genere di quelle che abbiamo visto sulla chiesa

[1] La Cattedrale di Lucca fu oggetto di due eccellenti monografie, l'una dovuta al Ridolfi: l'*Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale* (Lucca, 1822); l'altra a Schmarsow: *S. Martin von Lucca und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter* (Breslau, 1890).

di San Michele o che vedremo ad Arezzo sulla chiesa della *Pieve*. Queste colonne formano come degli scaglioni; le più brevi si trovano all'estremità del pentagono, le più alte nel centro. La stessa differenza nelle arcate: se le due prime a partire da sinistra hanno la stessa altezza, la terza, quella che tocca il campanile, è molto più stretta. Le colonne ricompajono attorno alla porta centrale; ma qui sono istoriate; il loro ricco fogliame fa pensare a quelle del battistero di Pisa. Quanto ai leoni, ai cinghiali, agli

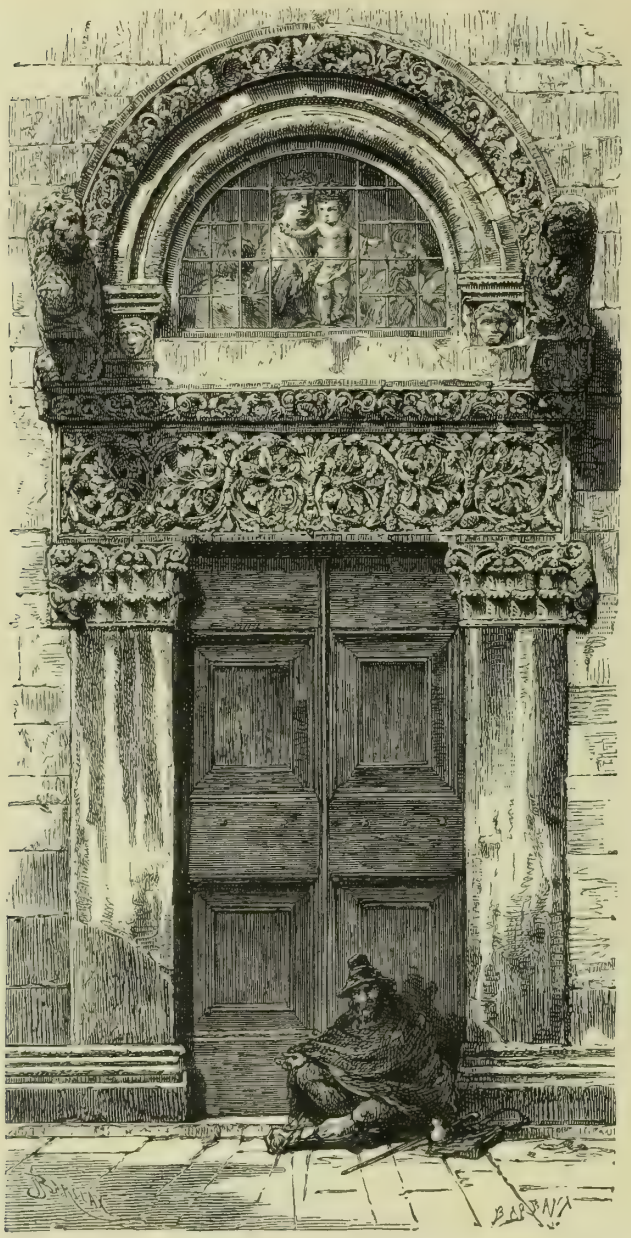


La porta principale della Cattedrale di Lucca.

uccelli, alle sirene, prodigate dallo scultore, essi si collegano al mondo a metà reale, a metà immaginario tolto al regno " dei mostri ". Nel Medio Evo, tali strani mostri scolpiti sulle colonne, o incrostati nelle pareti, doveano pesare come un incubo su quelle immaginazioni così avide di terrore. Lo stesso dicasi del labirinto disegnato vicino a quelle. Chi può orientarsi in simile dedalo!

Qui si svolge un intero capitolo della storia della scultura toscana, e uno storico sapiente dell'arte germanica non ha esagerato punto l'importanza di tali innumerevoli

statue o bassorilievi, loro consacrando una voluminosa monografia. Se confrontiamo tra di loro i *Lavori dei mesi*, la *Storia di san Regolo*, la *Storia di san Martino di Tours*, indi il gruppo magnifico rappresentante il *Santo ed il mendico*[1] e infine la *Deposizione dalla croce*, noi possiamo vedere come fossero umili le origini della Scuola pisana-lucchese, e con quale rapidità abbia poi preso il suo slancio.



Porta della facciata della chiesa di San Giusto.

Due nomi dominano in tali sforzi: quello di Guido Bigarelli di Como, di cui si posson seguire le traccie dal 1204 sino al 1246, e quello di Niccolò da Pisa che visse sino al 1278. Al primo si collega tutta una serie di sculture, talora ancora informi, tra le quali fa capolino di quando in quando qualche soggetto più libero o più pittoresco. Tali sono alla base di una colonna le figure d'Adamo e d'Eva; questa si riconosce alla sua capigliatura ondeggiante. Segnaliamo inoltre una indicazione stranissima di piani, e un tentativo di modellato riuscitissimo.

C'è più scienza e più anima, ma ahimè! anche maggior pesantezza nella *Deposizione dalla croce*, scolpita da Niccolò Pisano, verso il 1260, nel timpano d'una delle porte, e nell'*Adorazione dei Magi*, ch'io non esito ad attribuire allo stesso autore.[2]

Imitatore assiduo degli antichi, Niccolò s'è ispirato alla natura nel modello del cadavere che s'abbandona e ricade. Non c'è minor morbidezza, nè minor naturalezza nell'attitudine di san Nicodemo che riceve il peso prezioso, mentre Maria e l'amato discepolo afferrano, singhiozzando, il braccio del martire. Niccolò da Pisa, l'antenato glorioso della scuola toscana, questo precursore per eccellenza, ha ben più — lo si vede — che scienza archeologica: egli ha il sentimento

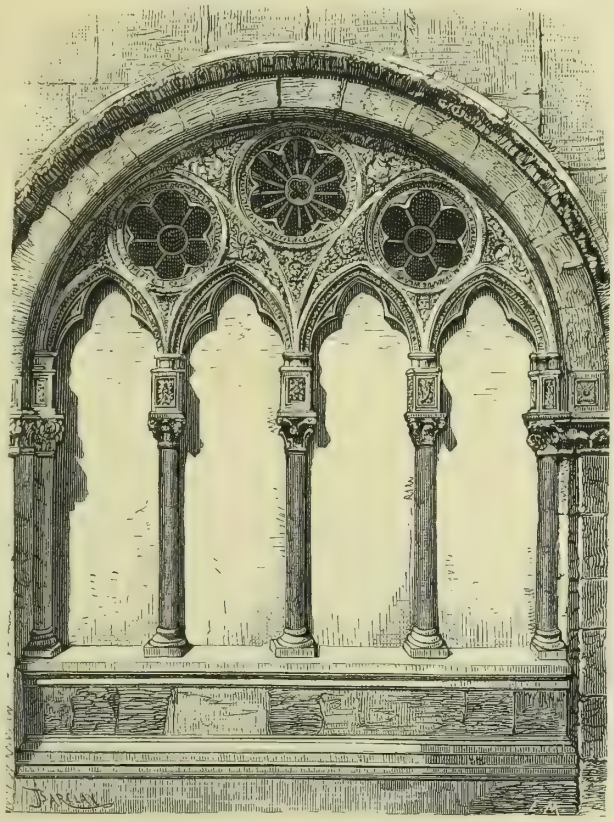
[1] Non è qui il caso di impegnare una discussione di date, ma come non pensare che tale gruppo si sia aggiunto dopo! Collocato su due mensole che non si trovano nell'asse delle altre mensole vuote, esso esce dall'ordine generale. Dal canto mio, lo reputo d'ispirazione francese. Nessuno ignora come su molte delle chiese gotiche in Francia, la statua di san Martino faceva riscontro a quella di Costantino.

[2] In questo secondo bassorilievo, l'*Adorazione dei Magi*, i due giovani a destra, presso i cavalli, fanno pensare alle statue dei Dioscuri del Quirinale; il letto su cui riposa la Vergine somiglia ad una vasca antica. Quanto ai tipi delle donne, essi sono esattamente quelli del pulpito del battistero di Pisa: viso pieno, bell'ovale e mento alto. Il personaggio barbuto nell'angolo di destra ricorda ugualmente, con grande rassomiglianza, le analoghe figure del pulpito di Pisa e di Siena. Il complesso sventuratamente è piuttosto sciupato, e la molteplicità dei piani come pure la ineguaglianza delle figure, nuocciono alla bellezza della composizione.

della vita e la potenza drammatica che Donatello e i Michelangelo porteranno così avanti.

Le sculture che adornano le navate e le cappelle fanno seguito a quelle del portico e completano, dal punto di vista cronologico, quel vasto insieme che non abbraccia meno di quattro secoli, dal principio della Scuola toscana fino al suo declinare, da Guido da Como e Niccolò Pisano sino Gianbologna, il potente discepolo di Michelangelo.

Ecco prima di tutto il mausoleo di Ilaria del Caretto, la sposa di Paolo Guinigi, il tiranno di Lucca (morta nel 1405): questo capolavoro dello scultore senese Jacopo della Quercia, d'uno stile grave e raccolto, inaugura i tempi moderni.[1] Dopo tre quarti di secolo, l'altare di san Regolo e le tombe di Pietro da Noceto e di Bertini, — scolpite dal più eminente degli artisti lucchesi, Matteo Civitali, l'autore di quella bella figura della *Fede*, resa poscia popolare per mezzo della fotografia e dei disegni, — personificano il miscuglio della purezza e della freddezza, che è la firma del maestro. Tali tendenze si scorgono ugualmente nella piccola cappella ottagona costrutta da Civitali per custodire la celebre reliquia, il crocifisso o *Volto Santo*, scolpito, affermasi, da Nicodemo, e che, per una strana aberrazione del gusto, i Lucchesi vestono come un fantoccio. Finalmente nel *Cristo risuscitato* fra *San Pietro* e *San Paolo* (1579), Gianbologna dà libero corso alla sua foga.



Finestra dell'oratorio di Santa Maria della Rosa.

La pittura e le arti decorative non trionfano meno in questo santuario, compendio eloquente della magnificenza e della pietà dei Lucchesi: qui c'è una *Vergine gloriosa* dipinta nel 1509 dall'illustre maestro fiorentino fra Bartolomeo della Porta; altrove delle pitture di Cosimo Rosselli, del Tintoretto, dei Zuccheri; poi una ricca collezione di libri corali, alluminati nel secolo XV da celebri miniaturisti, ed infine intarsii, bronzi e lavori in ferro fuso.

Il periodo gotico ed il Primo Rinascimento lasciarono a Lucca ben pochi monumenti. A mala pena può citarsi la chiesa di *Santa Maria della Rosa*, che è del secolo XIV, e la porta o l'arco dell'*Annunziata*.

La più importante di queste costruzioni, tanto per la sua vastità, come per i ricordi da essa evocati, è il palazzo doppio, edificato verso la fine del secolo XIV, o

[1] Nel basamento ornato di genii nudi sostenenti dei festoni, si scorgono chiaramente le reminiscenze classiche: Jacopo della Quercia ebbe sicuramente sotto gli occhi qualche marmo antico. Il duomo possiede appunto un sarcofago romano ornato di festoni. Non sarebbe quello il modello copiato dall'artista del secolo XV? Verificata la cosa, l'ipotesi dev'essere abbandonata; i festoni del sarcofago si collegano, in effetto, non a genii nudi, ma a vittorie panneggiate. Bisogna dunque fare altrove delle ricerche. Poco monta che si trovi o no; l'imitazione del classico non può negarsi.

verso il principio del XV dai Guinigi, signori di Lucca, e in cui abitano ancora oggi i loro discendenti. La *Via Sant' Andrea*, in cui si trova, e tutto il quartiere vicino sono animati e quasi riscaldati da quella gran mole di mattoni, la cui tinta, di un rosso magnifico, spicca sulle case adiacenti, quasi tutte uniformemente grigie. Per ornamento principale, delle arcate sostenute da colonnette di marmo. La natura completa qui l'opera dell' uomo: una stupenda vite rampicante ricopre il muro del giardino, mentre i lauri crescono rigogliosi sull'altissima torre che domina uno dei palazzi.

Il Rinascimento s' inaugura con un' elegantissima costruzione, il *Palazzo pretorio,* cominciato nel 1492 e terminato fra il 1506 e il 1509, poi ingrandito nel 1588, da Vincenzo Civitali, un discendente del celebre scultore ed architetto. Il portico a colonne del piano terreno, le finestre trilobate del primo piano, il ricco cornicione, rammentano i modelli di Bologna, anzichè quelli di Firenze.

Il palazzo Cenami, trasformato oggi in succursale della Banca nazionale toscana, ed in Cassa di risparmio, ha maggior ampiezza; si distingue per una bella loggia una volta aperta, oggi murata, e colonne monoliti d'una tinta nerastra, che spiccano sull'intonaco bianco, per i suoi pilastri, che negli angoli s'alternano colle colonne, e finalmente per un cortile oblungo di bellissimo aspetto.

Il palazzo del governo, o palazzo ducale — in cui oggi hanno sede la prefettura, i tribunali, la posta ed altri uffizii — indica la vitalità e la ricchezza di Lucca nell' epoca in cui il giogo dei Medici gravava sul resto della Toscana, nell'epoca in cui Siena, dopo la più valorosa resistenza, dovette sottomettersi alla più odiata fra le sue rivali. Il Magistrato lucchese dette, in quella circostanza, un nobile esempio d' imparzialità: fu ad un architetto fiorentino, Bartolomeo Ammanati,[1] ch' egli si rivolse per erigere il santuario del potere civile. Il preventivo, secondo la testimonianza di Montaigne, non era minore di trecento mila scudi, circa quindici milioni della nostra valuta. Cominciati nel 1578, i lavori continuarono sin sotto il governo dei Baciocchi e dei Borboni: da ciò le disparità nella costruzione. Ma consideriamo soltanto l' opera dell'Ammanati: esso ha diritto a tutta la nostra stima. Lo stesso presidente de Brosses, tanto facile al motteggio, riconosce che il palazzo della Repubblica "sarebbe molto vasto e grandioso, se non fosse incompleto più che a metà. Ma — aggiunge — se lo avessero finito, ci sarebbe stato dentro tutto lo Stato„.

In quelle fortunate età era tanta l'esuberanza di vita, che un' arte sola raramente bastava ad un artista; tutti sognavano di distinguersi in parecchi rami. Sventuratamente l'Ammanati veniva un po' tardi; l'equilibrio cominciava a mancare, e l'astro del Rinascimento stava tramontando. Nessun dubbio ch'egli non sia stato più superbo pel suo talento di scultore, che pel suo talento d'architetto; ma come il suo contemporaneo Vasari, che in fatto di pittura fu la mediocrità in persona, si fu nell' arte la meno appropriata a lusingare la sua vanità, ch'egli si mostrò veramente superiore. Il palazzo di cui arricchì Lucca, colpisce per la sua vastità e la grandezza dello stile; ha veramente un aspetto imponente e si sviluppa con grande maestà — malgrado la sobrietà dell'ordine — sulla piazza ornata di bellissimi platani che gli fa da cornice. I materiali adoperati per la costruzione sono fra i più elementari; catene di pietre di color grigio spiccano sopra un'intonacatura verdastra. È adunque nell'armonia delle pro-

[1] Nato nel 1511 e morto nel 1592.

porzioni che sta tutto l'effetto. Il modello a cui l'Ammanati si è più o meno direttamente ispirato, è il palazzo Farnese di Roma; la porta centrale e la loggia soprastante ricordano specialmente questo capolavoro di Antonio da San Gallo.

C'è maggior varietà e maggior ricercatezza nell'interno. Il cortiletto è composto di rustiche arcate, di cui una parte, quella dirimpetto alla piazza, è sormontata da una loggia, aperta altre volte, oggi murata; le colonne vi si alternano con pilastri. Il grande cortile rimasto incompleto, si distingue per un pianterreno formato d'altissime arcate, per un primo piano, dello stesso ordine con pilastri ionici, ed un secondo piano, con pilastri senza capitelli.

Una magnifica scala di marmo conduce alla Pinacoteca, composta di cinque ampie sale, riccamente decorate, degne in una parola d'una città quale è Lucca.

Nulla di più imponente della galleria principale, rischiarata dall'alto e tappezzata di raso rosso. Affrettiamoci ad aggiungere che fu una principessa di Borbone che diresse l'impianto. *Maria Aloysa Borbonnia*, ex regina d'Etruria, si prese cura di perpetuare il ricordo della sua magnificenza con una iscrizione accompagnata dalla formula S. P. Q. L. (il Senato ed il popolo di Lucca).

I quadri appartengono parte al comune, parte all'Istituto di Belle Arti; pochi sono quelli dei Primitivi, molti invece di pittori del secolo XVII e del secolo XVIII. Tanto peggio! Diffidiamo d'altronde delle indicazioni date dal catalogo incollato sui parafuoco. (Non sarebbe stato più semplice farlo stampare e venderlo?) Più d'uno dei nomi illustri ch'esso prodiga dovrebbe essere sostituito da un'attribuzione più modesta.

Un quadro di fondo molto oscuro, prestato alla galleria dalla contessa Maria Nobili, porta il glorioso nome di Raffaello. È una mezza figura di Vergine, che tiene colla mano sinistra un libro, il bambino Gesù vivo e spigliato sta ritto su una tavola o un parapetto, le sue mani toccano quelle della madre. Il volto della Vergine riproduce il tipo della Fornarina del palazzo Barberini, un po' adattato. Quanto al bambino, egli ricorda in maniera singolare quelli di Giulio Romano. Infatti è un'opera di scuola e non un originale del maestro.

Il vanto della Pinacoteca consiste nei quadri di Fra Bartolomeo della Porta, il pio monaco domenicano, l'amico ed il collaboratore di Raffaello. Quello rappresentante *santa Maddalena* e *santa Caterina da Siena*, rapite in estasi e benedette dal Padre eterno (1508-1509), colpisce e seduce per la potenza del colore. In quanto al secondo, la *Madonna della Misericordia* (1515), esso riunisce le qualità ed i difetti propri a questo eminente maestro. Se la composizione è perfetta, le teste peccano in parte per povertà e volgarità.

Un artista, che ha pure l'onore d'essere rappresentato al museo del Louvre con un eccellente ritratto di musicista, Zacchia da Vezzano, ha in questa Pinacoteca un'*Assunzione della Vergine*, molto interessante.[1] In alto la regina dei cieli, al basso gli apostoli che contemplano la tomba vuota. È un miscuglio di reminiscenza dei Primitivi, di Michelangelo e di Raffaello. Zacchia si riavvicina ai primi per la chiarezza del colore, ma non già per il modello delle teste che sono d'una gran povertà.

Colla *Concezione* del Vasari, piombiamo in piena decadenza; l'eroina, i diversi per-

[1] In queste antiche capitali toscane, l'arte non perde mai i suoi diritti, neppure quando entra in scena l'archeologia. L'embrione di museo archeologico annesso alla Pinacoteca ci offre contemporaneamente delle statue di Vergini, che spettano alla scuola di Pisa, un'*Annunciazione* in bassorilievo della scuola di Civitali, fredda ma pura; poi dei dossali d'altare in legno o in marmo di una gran nobiltà di linee, dei crocefissi, degli ornamenti sacerdotali ricamati, degli intarsii eleganti, provenienti dalla chiesa di Santa Giustina, e incrostati con disegni d'edifizii, dei seggi provenienti dal Duomo e incrostati con fiori.

sonaggi che l'accompagnano, la maggior parte impauriti, il serpente dalla testa umana, tutto ciò manca di realtà e di vita, malgrado l'esagerazione del movimento; l'autore si agita nel vuoto.

Al palazzo del Governo fanno corteo numerosi palazzi privati, costruiti per la maggior parte, come quello, dietro i disegni dell'Ammanati: sono dimore ampie e comodissime, che personificano nella perfezione il misto d'opulenza e d'indolenza che caratterizza l'ultimo periodo della storia dei Lucchesi. E tuttavia, malgrado l'aria di parentela coi palazzi di Pisa, nessuna analogia fra loro: per quali impercettibili gradazioni lo stato d'animo delle due città vicine, in apparenza tanto simili (eccetto che l'una era

Il Palazzo Pretorio.

soggetta e l'altra conservava la sua indipendenza), si è così manifestato nella pietra e nel marmo?

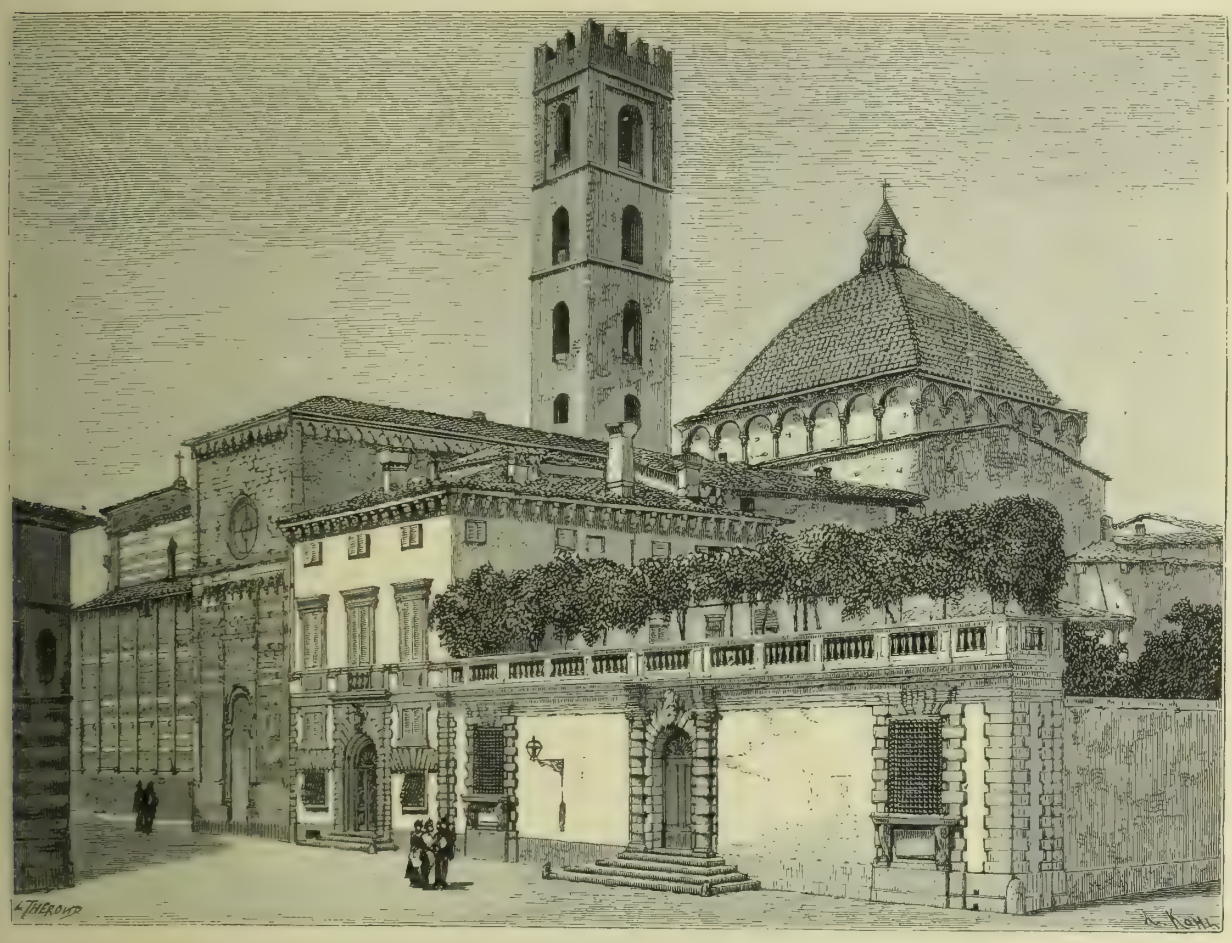
Fra questi palazzi, il più notevole, non per la sua architettura, ma pel suo contenuto è il palazzo Mansi che possiede una galleria con circa 160 quadri, distribuiti in nove sale. Dei cataloghi incollati su cartelle portatili danno apprezzamenti molto discutibili.

Prima di tutto, al primo piano si trova una loggia, che conduce in una vasta sala male illuminata e dipinta alla meglio, poi quattro sale adorne di mediocri tappezzerie fiamminghe del XVIII secolo: la *Storia di Zenobia* e *d'Aureliano*, con fascie di fiori, di frutta, ecc. Sopra una di esse, il cui fondo è tagliato, si scorge la firma G. Peemans,

Ora Wauters ci spiega, nelle sue *Tappezzerie di Bruxelles*, che Gerardo Peemans, che si fece dare il privilegio dalla città di Bruxelles nel 1665, eseguì precisamente parecchi esemplari di questa serie.

Una sala è specialmente dedicata ai mobili, alle porcellane, ed agli oggetti di curiosità.

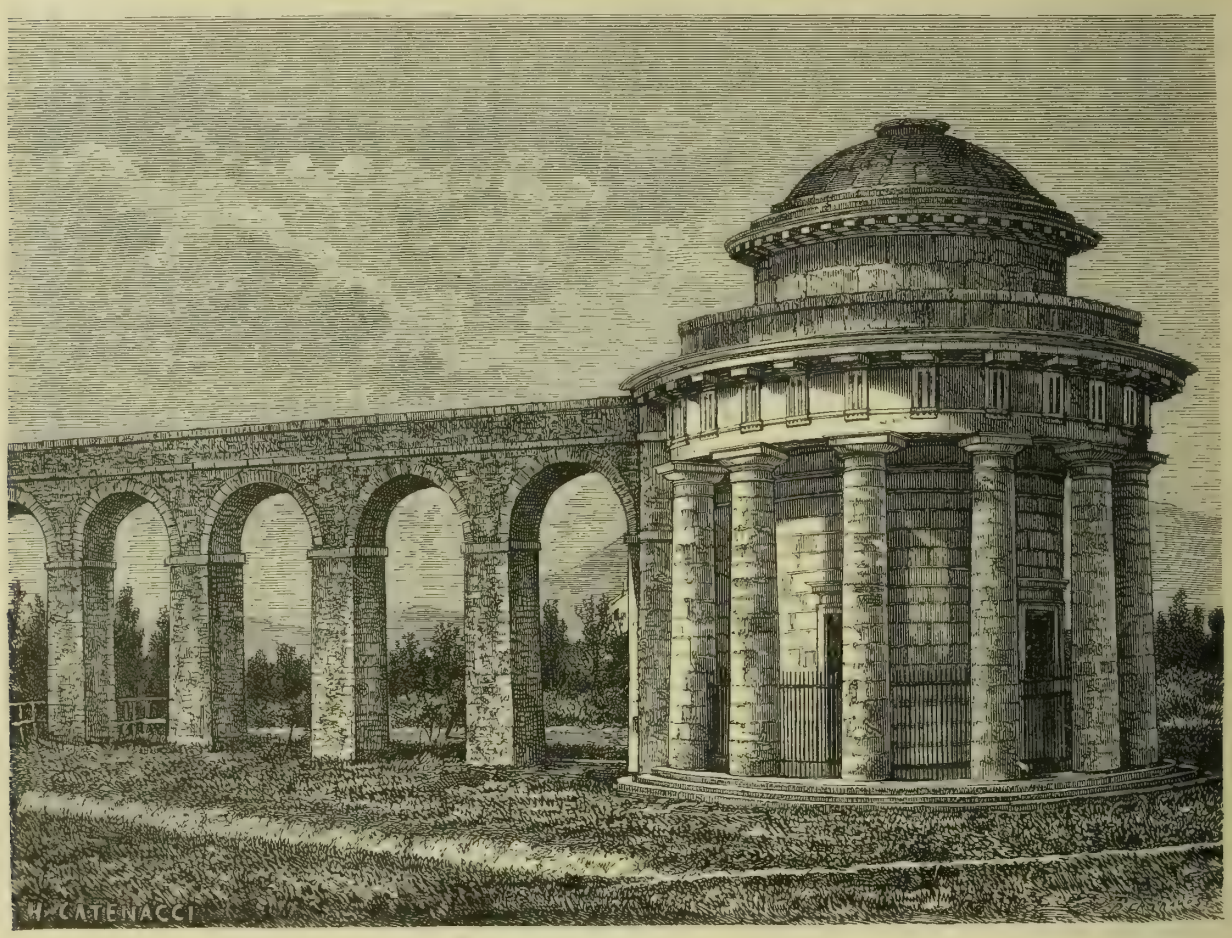
Qui, come nella Pinacoteca, i Primitivi non sono che debolmente rappresentati. Fra loro non trovo da citare che un grazioso *Francia*, una Madonna a mezza figura, col Bambino in piedi: è esposta nella quinta sala che serve da camera da letto e che si fa osservare per un'alcova bizzarra, dalle cariatidi dorate ed un letto a baldacchino d'un gusto originalissimo.



Il Palazzo Micheletti e la chiesa di San Giovanni.

I pittori del nord invece abbondano, ma sono di valore disuguale; il Rubens mi sembra essere Jordaens; e la *Sacra Famiglia* di van Dyck, una copia. L'idea è certamente originale di voler formare una galleria di olandesi e di fiamminghi sotto questo cielo splendido, presso questi marmorei edifizii e vicino a tanti capolavori dell'arte classica. In un tale centro, le figure di Breughel e dei Teniers producono veramente l'effetto dei fantocci chinesi, così energicamente respinti da Luigi XIV. Quello dei marchesi Mansi, a cui venne questa bizzarra ispirazione, aveva il gusto orribilmente depravato, o s'annoiava a morte nel palazzo dei suoi antenati. La decorazione ed il mobiglio non ne differiscono: c'è uno sfoggio di lusso pretenzioso, freddo e pesante. Per trattare lo stile rococò, occorreva la leggerezza di mani francesi: in Italia come in Germania ed in Austria esso diveniva fatalmente grottesco e barocco.

Troppo facilmente ci persuadiamo che tali città italiane di terzo ordine rappresentino il ristagno ed il marasmo. Nulla di più errato, massime per ciò che riguarda la Toscana. Se talora c'è un po' di mollezza nell'azione, se in seguito alle condizioni economiche speciali, l'industria con molta fatica può riconquistare il posto occupato per l'addietro, l'iniziativa e la buona volontà abbondano, ogni qual volta si tratti d'assicurare la salubrità, la piacevolezza o la dignità della vita. In fatto d'edilizia o di viabilità, la Toscana non teme alcun confronto. I Medici ed i loro successori, come pure i granduchi di Lucca, Baciocchi o Borboni, hanno fabbricato, selciato, risanato con frenesia, ad un tal punto che i loro detrattori furono ridotti ad accusare tali pretesi tiranni di corrompere i loro sudditi coll'eccessivo benessere!



L'acquedotto di Lucca.

Le risorse intellettuali non sono meno abbondanti: due teatri, un'accademia, dei licei, una scuola di belle arti, un conservatorio di musica, una biblioteca pubblica ricca di più di sessantamila volumi, la biblioteca del Capitolo, cogli inestimabili manoscritti dell'epoca carolingia, poi il giardino botanico, l'osservatorio meteorologico: abbastanza insomma per soddisfare tutti i bisogni dello spirito.

Lucca possiede inoltre, sin dal 1876, delle stanze mortuarie d'osservazione, cioè uno stabilimento ove si espongono i cadaveri per parecchi giorni, allo scopo d'esser ben certi del loro decesso. Campanelli elettrici, sistema di ventilatori perfezionati, non vi manca nessuno degli ultimi ritrovati della scienza.

Alle meraviglie dell'arte, ai trionfi della civiltà, fanno degno riscontro le bellezze della natura. Se non mi fu dato spingermi sino ai famosi bagni di Lucca, descritti così bene

da Michele Montaigne che vi dimorò a lungo, poi celebrati da Heine nei suoi *Reisebilder*, scelti finalmente quale ritiro da un artista dilettante eminente, il conte di Nieuwerkerke, che lasciò dei ricordi così fecondi quale sovraintendente de'nostri musei: potei almeno indovinare da lungi, dall'alto dei bastioni, tutta la leggiadria del luogo e contemplare il fiero profilo delle montagne che si ergono al fondo, quasi senza interposizione di colline.

Sui baluardi impiantati dal 1544 al 1650, i ricordi storici si uniscono alle bellezze pittoresche. L'astronomo Lalande, che visitò Lucca verso la fine del secolo scorso, v'ammirò "le piantagioni dei grandi alberi che formano delle amene passeggiate intorno alla città e che si possono percorrere a piedi o in vettura come il boulevard di Parigi. Scorgendo da lungi la città, aggiunge Lalande, sembra vedere un bosco d' alti alberi in mezzo a cui s'innalzi un campanile „.

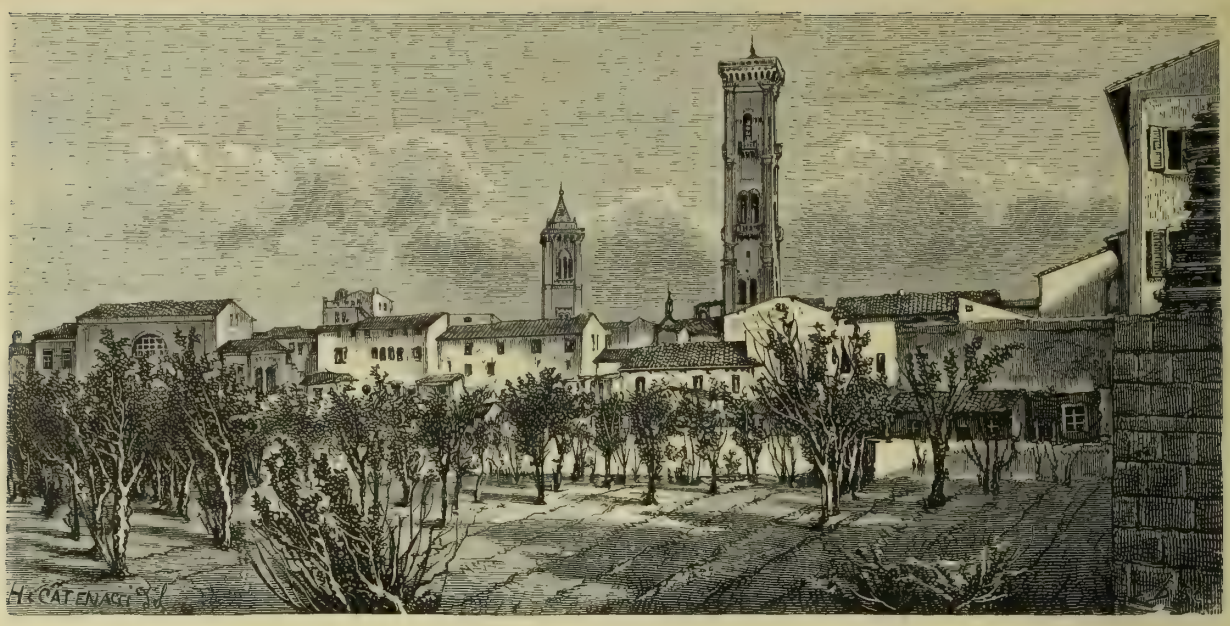
Sebbene composte con mattoni, queste fortificazioni, che da tanto tempo non hanno più udito il rombo del cannone, si profilano con fierezza tanto sulla pianura, come sul fondo delle montagne, e sulle arcate imponenti dell'acquedotto. Le loro spaziose strade di ronda (Baluardi di San Regolo), oggi sono trasformate in passeggiate ornate di panche di marmo e di bellissimi alberi — castagni, acacie, platani, ecc. — Al fondo dal lato della campagna, un magnifico parco. Dei soldati in giubba, calzoni e uose bianche fanno i loro esercizi comandati da un caporale, mentre un tenente dai guanti bianchi li guarda, comodamente seduto sul pendìo, fumando la sigaretta. Nel fossato scorre un po' d'acqua fangosa in cui dei monelli pescano colla rete. Presso la via Buiamonti, passa sotto i bastioni un ruscello che fa andare un molino. Da questa parte le case sono più vecchie e povere; i tetti disuguali e guasti dalle intemperie. I giardini pure sono più incolti. Innanzi alla *Porta Santa Maria*, si stende un piccolo sobborgo di meschina apparenza. Altrove l'occhio non scorge che delle praterie e delle terre coltivate che formano attorno ai bastioni una fascia verdeggiante, cosicchè l'aria è tutt' impregnata dai profumi dei campi.

Per andare lentamente da *Porta San Pietro*, posta presso al Duomo, sino a *Porta Santa Maria*, ci si mette un'ora. Il viaggiatore però non rimpiangerà il tempo impiegatovi.

Noi prendiamo congedo da Lucca riportandone un'ottima impressione: l'antica città toscana c'insegna meglio di ciascuna delle sue rivali, come si possa conciliare il progresso col rispetto al passato, unire i godimenti della natura e quelli dell'arte, vivere contemporaneamente una vita contemplativa ed una vita attiva, cioè "vedere e ovrare „, come dice Dante.[1]

La Madonna di Jacopo della Quercia (chiesa di San Frediano).

[1] *Purgatorio*, canto XXVII, verso 108.



Veduta di Empoli.

EMPOLI E CASTEL FIORENTINO.

"In un'oscura borgata della Toscana, si trovano i più drammatici ricordi di Firenze."

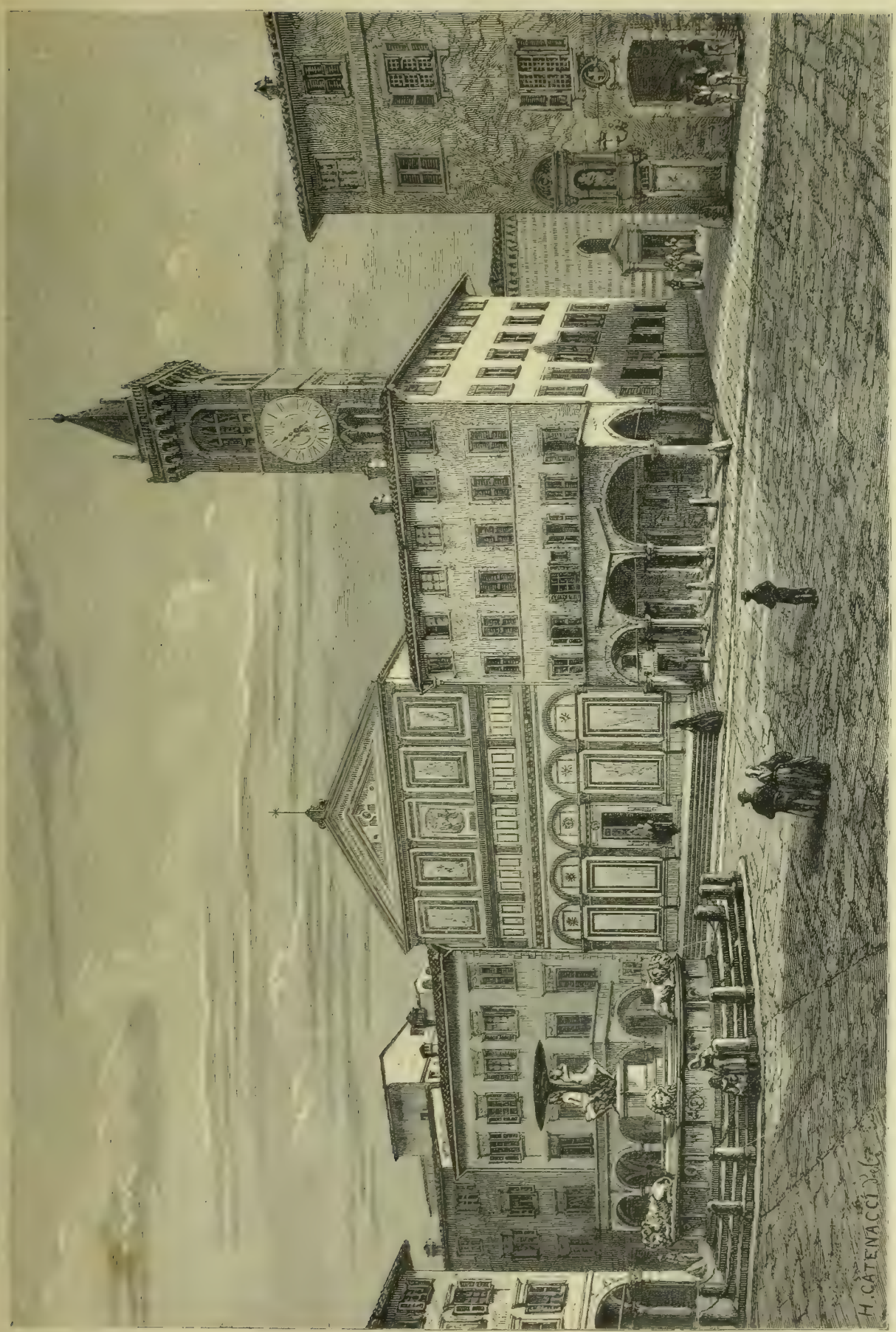
(Francis Wey.)

La Vergine dell'Annunziazione, di B. Rossellino.

Siamo d'autunno, nel mese di settembre; oggi è precisamente il giorno 20, la gran festa nazionale, l'anniversario dell'ingresso delle truppe italiane a Roma. Mentre la popolazione di venti città o borgate accorre nella capitale della Toscana, il momento è propizio per fare l'opposto; abbandonando Firenze, quando gli altri ci vengono, non saremo disturbati dalla folla. Avviamoci adunque, il più presto possibile. Se ciò vi aggrada, la nostra meta sarà Empoli.

Alla stazione c'è un gran movimento: il capo stazione col berretto ornato di tre giri di gallone, sorveglia ogni cosa; i capi-treno che si riconoscono per la loro fascia d'argento gridano: "Partenza! partenza!" un quarto d'ora prima che questa abbia luogo; oppure: "Pronti! pronti!" Impiegati subalterni dal gallone rosso ed i facchini si agitano e gesticolano. Tale estrema precisione, senza parlare del fumo del carbone lanciato nell'azzurro del cielo italiano, non contrasta forse colla fama d'indolenza, e d'inclinazione al *dolce far niente*, degli abitanti meridionali?

Questo paese, per essere apprezzato, ha bisogno di sole; andare in Italia d'inverno è un controsenso. Così cammin facendo io mi diverto ad osservare il cielo, questo cielo classico, e domando al lettore il permesso di comunicargli le mie osservazioni, metà metereologiche e metà pittoresche, collo stesso ordine con cui le raccolsi: nel



La Piazza e la Collegiata di Empoli.

momento della partenza il cielo era splendido, il sole raggiante, e in un batter d'occhio, mentre io sognavo una primavera eterna, le montagne di destra cominciarono a velarsi, delle nubi grigiastre salirono sull' orizzonte. A sinistra pure spuntarono delle nuvole. Febo lotta per disperderle, ma invano. Riprenderemo più tardi la narrazione delle peripezie di questo dramma. Per ora il fischio della locomotiva in partenza attira tutta la nostra attenzione.

Empoli! Empoli! quante volte questo nome risuona alle orecchie del viaggiatore che percorre la Toscana! Si passa da Empoli per andare a Pisa, per andare a Siena, e per andare a Roma, per andare al nord, e per andare al sud; per andare al mare e per andare alla montagna. Per ciò che mi riguarda, posso dire d'aver ivi preso innumerevoli lezioni di pazienza, aspettando i treni, tanto nel venire da Firenze, come nel ritornarvi.

La stazione divisa in due parti non ha nulla di monumentale, eccetto che non si debba considerar tale per la fila di vetture che si stende innanzi alla sua facciata. I camerieri del *buffet* vi corrono intorno gridando: "Vuole rost-beef? Vuole uva? Il carabiniere, col suo bicorno sormontato da un pennacchio bleu e rosso, passeggia con aria d'importanza, guardandosi intorno.

Per ora Elio ha trionfato sulle nubi, e versa dei torrenti di luce. Ma ad un dato momento le nubi insidiose ricompaiono dietro le montagne; questa volta si tratta di masse più dense, bianche è vero, ma meno vaporose, e più minacciose: "Caveant consules„.

Quale scienza utile l'etimologia! Essa ci insegna che nel nome di Empoli che non significa nulla, si cela quello d' "Emporium„. Ecco tutta una rivelazione! Infatti al tempo dei Romani, la città era un celebre mercato; il mercato centrale della Toscana, il granaio della Repubblica fiorentina, come la chiamò il Guicciardini.

Durante il medio evo, al nome d'Empoli si associa il ricordo d'un grande atto di patriottismo. È quivi che Farinata degli Uberti, il capo dei Ghibellini fiorentini esiliato nel 1258 e vincitore dei suoi compatrioti due anni dopo alla battaglia di Monteaperti, si oppose in un celebre congresso alla distruzione della sua città natale.[1]

È pure intorno ad Empoli che 270 anni più tardi, nel 1529-1530, nell' epoca del celebre assedio di Firenze, ebbero luogo delle battaglie che decisero della sorte di questa Repubblica.

Francesco Ferrucci, comandante le truppe fiorentine e governatore d'Empoli, vi si distinse con degli atti di valore, che disgraziatamente servirono a ritardare, non a scongiurare la catastrofe finale.

Oggi Empoli è città commerciale ed industriale di circa 6000 abitanti.[2]

La sua specialità consiste nella fabbrica dei cappelli di paglia, di stoviglie, e particolarmente d'immensi orci, destinati a contenere l'olio od il vino.

La città posta nel centro d'un fertilissimo territorio, a due passi dalla stazione, ha l'aspetto il più grazioso, colle sue vie provviste di marciapiede ed illuminate a pe-

[1] Dante rese omaggio a Farinata nel Canto X dell'*Inferno*.

[2] Le statistiche ufficiali danno per il comune d'Empoli una popolazione di più di 16 000 anime. Ma in Italia un comune comprende un territorio più considerevole che da noi, talora tutto un gruppo di città, sobborghi e villaggi.

trolio; colle sue case pulite, dipinte in giallo, verde, turchino e dai tetti che strapiombano come quelli di Firenze, mentre i campanili proiettano sulla dimora degli umili la loro ombra tutelare. Delle terrazze ornate di affreschi, imitanti balaustre o simili ornamenti, rompono continuamente la monotonia. Tutto ciò, decorazione ed abbellimenti, cornice e quadro, è alquanto leggiero e superficiale; pitture murali, sbiadite dalle pioggie, fiori rapidamente appassiti, donne avvizzite prima del tempo, ore lunghe e tristi della vecchiaia, che si succedono alla troppo breve aurora della primavera: ecco l'Italia! Ma a che vale inquietarci per ciò che sarà! Non fu forse un poeta dell'Italia antica che disse: "Godete dell'oggi, senza pensare al domani!"

Sia che si venga da Pisa o da Siena, si resta colpiti dall' animazione che regna nelle vie: una folla enorme si agita, in tal giorno festivo, nella principale tra esse, la "via Ridolfi" lunga, stretta e tortuosa. Ovunque magazzini ben provvisti. Le botteghe dei parrucchieri sopra tutto, pullulano: mai, tranne a Bologna, non ne vidi altrettante riunite in così piccolo spazio. Però devo dirlo ad onore degli abitanti d'Empoli — neppure i librai vi mancano. Poi noto un bazar in cui tutti gli oggetti costano 44 centesimi. Delle stamperie, dei depositi di ghiaccio e delle cartolerie. Altrove su di una miserabile botteguccia, presso alle parole "Trippa e Zampa" leggo in francese: *Restaurant.* Il fisco spietato preleva il suo tributo su tutto ed ovunque può: dalle insegne dei negozi, sino alle fotografie esposte, tutto porta un timbro mobile annullato, la marca da bollo.

Dappertutto, sulle facciate degli edifizii pubblici, o delle case private, delle iscrizioni tracciate col pennello, su cartoni intagliati, ci rivelano ad un tempo un tratto dei costumi italiani, e l'ardore delle lotte elettorali sempre vivissimo. Tali iscrizioni, quasi indelebili, eternano meglio della carta, il ricordo delle vittorie e delle sconfitte: "eleggete Pelosini" tale era la parola d'ordine che in quel momento spiccava su tutti gli edifizii. Fortunatamente presso a tali testimonianze di vitalità, c'è pur posto pel raccoglimento: il lembo di cielo raggiante, o il pittoresco sfondo delle montagne, che apparisce in capo a molte vie, uniscono allo spettacolo dell'attività e del moto, le sane impressioni della natura.

Gli edili moderni non trascurarono nulla per dare ad Empoli un aspetto monumentale: in questi siti le pietre ed i marmi non costano niente. Due fontane scolpite da Pampaloni, nel 1824 e nel 1831 (l'una consistente in quattro leoni di marmo, ed in un gruppo di donne, che sorreggono la vasca da cui esce l'acqua), ricordano l'impulso impresso ai lavori d'abbellimento dagli ultimi granduchi. Inoltre certi stabilimenti ordinariamente ricacciati nei punti meno in vista si mostrano trionfalmente, quasi per dimostrare che anche nelle costruzioni d'ordine il più umile, l'antico "Emporium" vuole proclamare la sua opulenza.

In queste regioni, malgrado le invasioni ed i vandalismi dell'industria moderna, l'arte e la storia non perdono mai interamente i loro diritti. Ecco la piazza della Cattedrale: sebbene del tutto rinnovata (bisognò pur concedere qualche cosa all'igiene ed alle comodità), conserva ancora il suo carattere, ed evoca molti ricordi. Una vecchia casa, chiamata col nome del suo antico proprietario Giuseppe del Popa, medico insigne e "nel patrio idioma purgatissimo", ha il vanto d'aver ospitato, al tempo di Dante, il capo dei Ghibellini, Farinata degli Uberti. Gli affreschi che ornano la facciata sono, sventuratamente, posteriori di alcuni secoli; sono cioè del XVII.

Così, come disse Francis Wey, "in un'oscura borgata della Toscana si trovano i

più drammatici ricordi di Firenze; in una piccola piazza si scorgono i maestri del Rinascimento, al suo sorgere; e Dante che fu loro amico, descrive egli stesso nella sua divina epopea i fatti e gli eroi che oprarono su questa scena „.

Qualche passo più in là, la cattedrale, o *pieve* o *collegiata,* ci riconduce a quel Rinascimento pisano-fiorentino dell'XI al XII secolo, sì vicino alla classica antichità per la nobiltà delle proporzioni e l' eleganza degli ornamenti: ovoli, pilastri, capitelli corinzi, fregi, ecc. La facciata, schiacciata purtroppo tra due porticati grandi e pesanti, ricorda tanto la basilica di Pisa, quanto quella di San Miniato al Monte, che domina così pittorescamente Firenze, secondo l'iscrizione, data dal 1093.

Delle fascie di marmo bianco, alternato col marmo verde di Prato, vi danno un aspetto leggiadro, e fanno spiccare la nobile semplicità dello stile: delle teste di leone scolpite, concorrono ad aumentare l' effetto. Ma nell' interno quale disillusione! Tutto è rifatto: la navata, molto larga, la crociera, le cappelle laterali! E tuttavia, anche qui, grazie all'uso d'una bella pietra grigia, ed alla scelta di linee monumentali, si prova un' impressione di ampiezza, quasi di maestà. I compensi, del resto, non mancano: nel battistero c' è una *Pietà*, dipinta ad affresco da un Fiorentino al principio del secolo XV, (secondo alcuni conoscitori, il grande Masaccio); poi un magnifico fonte battesimale, imitato da qualche vaso antico, e colle anse ornate d' un piccolo genio nudo, molto grazioso, ma un po' vuoto; sul davanti degli uovoli di grande dimensione, ma non molto sporgenti. Questo splendido capo d' opera, che porta la data del 1447, si attribuisce naturalmente al rinnovatore della scultura italiana, l'illustre Donatello. Nel coro, una vecchia aquila di bronzo spiega le ali per servire da leggìo.

Più importanti ancora sono le opere d'arte riunite in una cappella laterale trasformata in sala di museo. È una vera galleria di Primitivi, che potrebbe destare l'invidia d' una città più grande, circa sessanta od ottanta numeri. (Mi si dice che in seguito tale collezione fu trasportata al Palazzo municipale.)

Un catalogo manoscritto, fatto con cura, ma troppo ottimista, serve di guida; esso prodiga i nomi celebri di Cimabue, di Andrea del Sarto, d' Orcagna e di Giotto, di Fra Bartolommeo, di Pesello e di Guido Reni. In generale gli allievi di Giotto, i così detti Giotteschi, predominano. A loro si attribuisce una bella Madonna fra dei Santi, probabilmente di Don Lorenzo Monaco, il pio frate camaldolese del secolo XV; un dossale d' altare colle figure di sant' Andrea e di san Giovanni Battista, per l'addietro attribuito a Domenico Ghirlandajo, ed oggi a Francesco Botticini e a suo figlio Raffaello.

Per lungo tempo si credette che il soave Botticelli fosse pure rappresentato in questo santuario: degli angeli, con dei donatori, ed altri angeli dal tipo languido che fanno musica insieme, si consideravano come opera del suo pennello; ma oggi il quasi omonimo Botticini reclama per suo il primo di questi lavori, mentre l'altro è qualificato un semplice studio: un'altra leggenda che svanisce!

Anche la scultura conta in questo piccolo museo qualche modello degno d' osservazione. Ecco un gruppo importante, opera dei Della Robbia: un'*Ascensione*, con un coro d'angioli danzanti nell'aria, soggetto grazioso, e spesso riprodotto nel XV secolo; altrove, un medaglione della stessa scuola. Ma la gloria della Collegiata è il *San Sebastiano,* d'Antonio Rossellino: questo capo d'opera occupa il centro d'una pala d'altare, che ha nella parte superiore due angioli in marmo, che ricordano quelli di Verrocchio a Pistoia. Quanto al Santo stesso, egli è molto puro e commovente; il corpo è modellato con infinita distinzione, sebbene con un avanzo di timidezza.

Ricordiamo pure un bassorilievo di Mino, puro e freddo, che ci mostra la Vergine ed il bambino Gesù, con fisonomia alquanto inebetita; il che equivale alla firma del maestro.

In un' altra chiesa, quella di Sant'Agostino, i ristauratori ed i ritoccatori si sono sbizzarriti; l' edifizio perdette tutto il suo carattere, sebbene abbia conservato le sue navate, le sue vaste arcate gotiche. Qui noi facciamo la conoscenza del pittore Jacopo Chimenti d'Empoli, vissuto alla fine del secolo XVI ed al principio del XVII. La sua *Presentazione al Tempio* è un buon lavoro di pittura, sebbene alquanto vuoto nelle teste.

La Piazza di Empoli.

La chiesa della Misericordia, piccola, ed oltre a ciò incastrata per tre quarti nella chiesa vicina di Sant'Agostino (per entrarvi bisogna attraversare quest'ultima), ci offre una pagina grandiosa, che spicca sul fondo monotono di opere più oneste che ispirate: intendo parlare dell'*Annunciazione* del fiorentino Bernardo Rossellino, che fu grande scultore e grande architetto. Le due statue in marmo dell' angiolo Gabriele e della Vergine, sono belle e commoventi, d'una purezza di linee e d'una grazia, a cui è impossibile sottrarsi. Il messaggero celeste incrocia le mani sul petto per dimostrare la propria venerazione, mentre Maria, con una mano sul fianco per trattenere i suoi panneggiamenti, e l'altra appoggiata al cuore, proclama la sua umiltà. Nel vedere quelle espressioni modeste, quei movimenti timidi, si direbbe un Andrea da Pisa vissuto nel secolo XV. (Vedi le incisioni al principio ed alla fine del presente capitolo.)

Un documento, comunicatomi per l'addietro dal mio venerato amico il barone di Liphart, erudito insigne, per cui la Toscana non aveva più misteri, ci spiega in quali condizioni vide la luce questo capolavoro; le clausole del contratto sono edificantissime: esse ci dimostrano che in quei tempi, quanto l'arte era onorata, altrettanto gli artisti venivano sacrificati.

Era il 1447: Rossellino, già celebre, dovette impegnarsi a scolpire le due figure "quanto meglio potesse„ (ammirate questa ingenua clausola), ed a sottometterle poscia all'approvazione d'un artista-perito, cioè Ghiberti, lo scultore del Battistero di Firenze. Il gusto della policromia, così generalizzato nel medio evo, non era ancora sparito: la prova n'è la clausola che impone al nostro scultore l'obbligo di dorare l'orlo delle due statue. Queste possono proclamare tuttavia il talento con cui l'artista eseguì il suo impegno. Il Ghiberti, sebbene non brillasse per soverchia indulgenza, fu costretto a dichiararsi soddisfatto. Attestò che l'opera era "bella, ben fatta e di buone proporzioni„. La posterità ha confermato il suo giudizio.

Anche se Empoli non contasse che l'*Annunciazione* del Rossellino, non potremmo pentirci d'avervi dedicato un paio d'ore.

Presso alla chiesa di Sant'Agostino, e ad essa riunito, si trova il *Municipio*, edifizio insignificante, il cui principale ornamento consiste nello stemma d'Italia, presso allo stemma d'Empoli, coll'iscrizione: "Aut cito aut nunquam„, ed in quelle d'un'Accademia dei "Gelosi impazienti„, un leone che insegue un cervo.[1]

Un avviso m'indica che nel Palazzo Municipale si trova una "Accademia empolese di Scienze economiche teorico-pratiche„, già illustrata (1857) dalle lezioni d'agronomia del marchese Cosimo Ridolfi. Anche in questo momento vi si dà una conferenza pubblica: è la vera occasione per me d'iniziarmi ai lavori di queste dotte assemblee. Salgo senz'altro al primo piano, e scorgo nella biblioteca, altissima sala, ornata di busti e col pavimento coperto da un tappeto lacero, una riunione piuttosto numerosa, parte in piedi, parte seduti. Sulla cattedra, provvista della regolamentare bottiglia d'acqua, stanno circa dieci persone gravi, serie, fra cui un ecclesiastico. L'oratore parla della repubblica una ed indivisibile, della morte di Luigi XVI "per mano del carnefice„ e di molti altri oggetti, estranei, sembra, alle scienze economiche. La sua tesi è la storia della fine del secolo XVIII. L'uditorio, composto di borghesi e d'operai, ascolta con attenzione e applaude alle allusioni, o alle declamazioni. Il pubblico è ovunque sempre lo stesso!

Prima di lasciare la biblioteca, do un'occhiata alle sale annesse: delle lunghe file di libri ben rilegati stanno esposti nelle vetrine; tra questi noto l'*Histoire de l'Art*, di Seroux d'Agincourt, la raccolta delle tavole della galleria Pitti, ecc. Ecco una nuova testimonianza del culto degli Italiani per tutto quanto riguarda la letteratura, la scienza o l'arte. Ciascuna di queste piccole città forma un mondo in miniatura, con una cultura intellettuale sviluppata, se non un grande spirito d'iniziativa.

A due passi dalla biblioteca e dal Palazzo municipale, un liceo, metà laico, metà ecclesiastico (vi veggo gironzare delle suore di carità), con una serie di sale, dalle iscrizioni monumentali: *II Ginnasiale, — IV Ginnasiale, — II Tecnica.*

[1] In seguito mi fu detto — ma troppo tardi per profittarne — che il palazzo comunale contiene due importanti opere d'arte: una Madonna in terra cotta smaltata d'Andrea della Robbia, eseguita nel 1496, e una pala d'altare colle figure di San Giovanni Battista e di Sant'Andrea.

Il giardino di cotesto stabilimento è bellissimo; ricco di molte e varie piante.

Un po' più avanti, nella stessa strada, un ampio fabbricato, senza dubbio un antico convento, serve di asilo ad una Società di Tiro a segno.

Qui appresso "l'*esattoria*", che occupa un antico chiostro, ci fa pensare alle preoccupazioni finanziarie dell'Italia moderna. Per fortuna le arcate del chiostro, le sue colonne, il pozzo praticato nel centro, le finestre a metà murate, e i suoi muri rovinati, le due orribili Madonnine di stucco colorato, e il vecchio lavabo di pietra, all'uso dei monaci del secolo XVI e XVII, fanno alquanta diversione alla tirannia delle cifre, su cui impallidiscono l'esattore e i suoi impiegati.

Camminando così alla ventura, in cerca di qualche monumento degno di considerazione, scopro in una strada laterale, la *Via dei Neri*, la chiesetta di Santo Stefano. Dell'interno non vi dico nulla, e con ragione; esso rigurgita di fedeli, e i contadini che non hanno potuto varcarne la soglia, s'accontentano di starsene sulla porta, a capo scoperto, sotto un sole cocente; tale "coda di gente" che si prolunga per una diecina di metri, così calma e rassegnata, non può a meno di fare una certa impressione. Limitiamoci adunque ad osservare il campanile di mattone, costruito nel 1685, come ci insegna un'iscrizione che comincia colla formola famosa dei Gesuiti A. M. D. G. (*Ad majorem Dei gloriam*): esso è di giuste proporzioni e grazioso. Il mio compianto amico Francesco Wey ha avuto torto d'evocare il ricordo del campanile del Palazzo Vecchio di Firenze, e di rimproverare al suo architetto d'averne troppo marcati i rilievi "che restano flosci, malgrado la loro forza". A che serve turbare le proprie impressioni facendo simili confronti! Noi siamo ad Empoli: non pensiamo ai capolavori dell'arte fiorentina, dunque, e contentiamoci di quanto troviamo qui senza cercare più oltre.

Nelle altre chiese — e sono parecchie — ovunque statue, bassorilievi, affreschi a quadri appartenenti al periodo migliore dell'arte toscana, compresa tra il XIV e il XVI secolo. Da questa parte delle Alpi si passerebbero lunghe ore contemplando tante pagine volta a volta forti o eleganti; la stessa abbondanza delle ricchezze qui invece spinge all'indifferenza. D'altronde perchè dissimularlo? Se queste produzioni si distinguono per la scienza del disegno, la purezza dei contorni, per qualità serie e solide, hanno pure un fondo di freddezza e di sterilità. A forza di scienza, gli artisti fiorentini finirono per dimenticare i diritti della poesia e dell'emozione; essi si preoccupavano innanzi tutto di risolvere i bei problemi di prospettiva, di scorcio, d'anatomia, di mostrarsi disegnatori impeccabili. Troppo spesso la ragione soffoca in essi la fantasia o la passione. Quale differenza dalla Scuola milanese, i cui menomi schizzi respirano una attrattiva così penetrante o un così dolce languore!

Una volta stabilito un tal punto (e non temo di vederlo contestato da qualcuno dei miei colleghi), noi non corriamo più il pericolo d'annegare nell'esame d'una quantità di opere di terzo o di quarto ordine. Apprezzabili per sè stesse, le pitture o le sculture di Empoli non aggiungono nulla d'essenziale alla conoscenza d'una Scuola che studieremo meglio a Firenze; esse mancano d'accento e di originalità, che sono per noi la cosa più importante nelle nostre ricerche rivolte alla scoperta del nuovo o dell'inedito.

Dopo i capolavori del Rinascimento siamo obbligati a tener conto dei tentativi, talora onorevoli, di ciò che in Italia chiamasi stile barocco. In una vasta piazza, se non erro, piazza Vittorio Emanuele, s'innalza una chiesetta di mattoni, fiancheggiata da un porticato a colonne e d'un campanile sormontato da una cupola esagonale; un modello di sobrietà e di distinzione, di grazia sicura di sè stessa. Ricordiamo il nome:

Santa Maria fuori città; colui che costruì un tale santuario dev'esser stato un uomo di buon gusto.

L'interno, molto esiguo, contrasta alquanto colla semplicità della facciata: degli addobbi rossi, dorati o argentati, ricoprono le pareti; un'abbondante illuminazione proietta su questi i suoi splendori volta a volta brillanti e misteriosi. Tali stoffe a strisce, tali panneggiamenti pittoreschi, tali ceri, fiori artificiali, specchi, tale orpello, in uno alle donne che si sventolano vivacemente e agli uomini ginocchioni, immersi nelle loro meditazioni o nelle loro preghiere, tutto ciò insomma offre un miscuglio raro e seducentissimo di frivolezza e di divozione!

Alcuni passi più avanti, in piena luce, sotto un sole fulgido, appare l'Italia moderna, l'Italia profana, agitata e colorata, senza la poesia che il passato conferisce ad ogni cosa. Nell'immediata vicinanza della chiesa s'accampano i saltimbanchi, felici, contenti; essi hanno poste le loro casseruole sul basamento del porticato, e fanno asciugare la loro biancheria su bastoni conficcati al suolo. Uno di essi zufola l'aria del *Rigoletto:* "La donna è mobile", altri mangiano in una stessa scodella sulle ginocchia, o preparano la rappresentazione della sera. Infatti noi siamo sul limitare d'un vasto campo di fiera tutto cosparso di tende o di carrozzoni ambulanti.

Pochi curiosi: non è giunta ancora l'ora dello spettacolo; ma aspettate un po' e vedrete quale folla avida di divertimenti invaderà tal luogo di sollazzo. Io mi propongo di prevenirla, e malgrado la mia poca simpatia per tale genere di spettacoli, mi dedico ad una completa esplorazione di questo Eldorado empolese. Gli avvisi sono pieni di promesse; essi ci fanno ricordare che l'Italia è sempre stata la terra classica delle epigrafi. Qui si fa vedere "*una gran vasca di palombari genovesi;* più in là, il circo equestre Italo-Anglo-Americano" (quale cosmopolitismo!), in cui si ammirerà un salvatore di 7 anni, "Guglielmino Zavotta, decorato con più medaglie d'argento pel suo coraggio e la sua intrepidezza".

Un'altra baracca ha per insegna il "Supplizio di prigionieri francesi in China" durante la guerra del 1884; la pittura rappresenta i soldati precipitati su falci infisse nel muro, qualche cosa di simile al supplizio degli uncini, illustrato da Decamps. Più lungi il re Umberto che visita i colerosi a Napoli. Poi una caccia ai leoni, l'incontro di Garibaldi con Vittorio Emanuele, tutto orribilmente scarabocchiato.

Ma penetriamo nell'interno. L'ingresso costa due soldi. Attraverso i tradizionali stereoscopi, si vedono successivamente delle incisioni grossolanamente colorate: la "Spedizione italiana in Affrica; il Giuoco del Ponte di Pisa del 12 maggio 1785; la Corsa del 15 agosto di Siena; il cardinale Sanfelice che benedice i garibaldini della squadra livornese assistenti i colerosi a Resina (il cardinale è vestito di viola); Garibaldi ferito ad Aspromonte"; poi i panorami di Roma, di Trieste, di Londra.

Ecco l'arte popolare colle preoccupazioni del giorno, il colera e l'Affrica, i ricordi di Garibaldi e di Vittorio Emanuele. Ma in quanto all'esecuzione, come siamo lontani dai Primitivi, quali il Perugino, che si rivolgevano al popolo essi pure, o senza cercare lontano, i due Rossellino ed i Della Robbia, che lasciarono ad Empoli stessa delle pagine così commoventi!

Questo trionfo della chiassosa volgarità fa spiccare viemeglio qualche grazioso quadro discreto o distinto. A pochi passi dal campo della fiera, una casa attira gli sguardi per la sua decorazione, per altro affatto moderna; dei grafiti spiccano in nero su fondo bianco: gli stemmi, i rabeschi, i pilastri dominanti in questo concerto di soli due toni, rammentano i modelli dell'epoca migliore. Appunto nell'istante in cui io sto ammirandoli, una giovane

Contadina toscana.

donna biancovestita suona alla porta, tre uomini mal vestiti l'accompagnano. Prima d'aprire, la prudente fantesca spia dal finestrino, per assicurarsi intorno all'identità dei visitatori, rivolgendo loro la tradizionale domanda: " Chi è? „

Dopo questa rapida corsa attraverso Empoli, sono costretto a ritornare in tutta fretta alla stazione, dove la locomotiva fischia, e gl'impiegati stanno gridando: " Partenza per Pisa, Livorno! „ Mi rimane abbastanza tempo per visitare lo stesso giorno una città vicina, Castel Fiorentino. Sarà così pigliare due piccioni con una fava.

Lasciando Empoli, il treno percorre nuovamente una splendida pianura, che gli occhi non possono saziarsi mai d'ammirare; prima di tutto si scorgono dei gruppi di case di campagna, tinte in giallo, con persiane verdi; poi boschi d'ulivi, vigneti, in breve uno *scherzo* perpetuo. Il paesaggio uguaglia in ricchezza quello della Svizzera; presenta gli stessi soggetti pittoreschi, sebbene meno grandiosi; ma l'opera della mano dell'uomo si unisce continuamente all'opera della natura: " Homo additus naturae „. Sulla cima delle montagne che incorniciano il quadro, dei cipressi sparsi qua e là, che si rizzano come cavalli ricalcitranti. Quanto più ci avanziamo, le colline si fanno sempre più brulle. Dietro le alture, le nuvole, sinistramente aggruppate, minacciano un'imminente bufera.

Castel Fiorentino, da non confondersi con Castiglione Fiorentino (neppur bisogna confondere Città di Castello con Civita Castellana), sta sulla vetta d'una collina piuttosto dirupata. È un anfiteatro composto di case bianche, rosee, azzurre o verdi, tutte d'una tinta freschissima e d'un effetto assai pittoresco.

Alla stazione si trovano delle vetture, tirate da cavalli con gualdrappe luccicanti, campanelli al collo e penne di fagiano dietro l'orecchio. La salita comincia quasi subito. Una porta su cui è dipinto il giglio fiorentino dà accesso alla città. Le strade selciate sono molto erte: nessun veicolo potrebbe salirvi. I loro nomi evocano ogni genere di gloriose memorie: noterò, come in molte altre città toscane, la " via Ferruccio „: omaggio reso al capitano caduto sul campo dell'onore, tentando di portar soccorso ai Fiorentini durante l'assedio del 1529. Lungo le vie, case multicolori, come si è detto (alcune sono dipinte in modo da imitare l'aspetto rustico). Su ciascuna, lucide lastre col numero; a tal riguardo soltanto Castel Fiorentino non ha nulla da invidiare alle più brillanti capitali. I tetti, generalmente lisci, ora disegnano un piano parallelo a quello della facciata ed ora formano con questa un triangolo. Di quando in quando qualche costruzione imponente o qualche magazzino di lusso: la *Banca di Credito di Castel Fiorentino*, la *Cassa di Risparmio*, il *Delegato sui giuochi, sopra tutte le estrazioni del Regno*, l'*Asilo infantile*, il negozio di *Vittorio Pecori, orefice*, o la *farmacia Fontanelli*, all'insegna della *Fenice*.

I negozi sono per la maggior parte chiusi; solo i barbieri, e i caffè-bigliardo sfidano la solennità del 20 settembre. Alle finestre è stesa molta biancheria a sciorinare; vi si scorgono pure dei graziosi visetti, che si alternano con delle brutte vecchie, sdentate, gialle come cotogni. Per completare il quadro, ovunque, in abbondanza, delle microscopiche gabbie di vimini, con dentro degli uccelletti; ciò prova la mitezza d'animo di tale popolazione. Questa però conosce pure l'entusiasmo, a giudicarne dagli applausi frenetici, dal furibondo batter dei piedi, che fanno tremare la *Locanda del Moro*, ove si produce una *diva* qualunque.

Castel Fiorentino è così montuoso che si può in certa maniera salire indefinitamente senza raggiungere la cima: non sono che strade e stradicciuole a rapidi pendii, con immensi muri coperti d'edera. L'aspetto di tali quartieri eccentrici è dei più miserabili: ovunque fanciulli cenciosi co' piedi nudi, e persino ragazze grandicelle che per lo meno d' estate ignorano l' uso della calzatura: dopo una penosa ascensione si sbocca in una piazzetta che serve — *proh pudor!* — di deposito alle immondezze. Ma qual vista! Innanzi a noi sempre la montagna co' suoi cipressi; rivolgendoci vediamo la pianura verdeggiante, le terre lavorate, simili ad un ben coltivato giardino! Questa superiorità della campagna sulla città ha una chiara ragione: gli abitanti, da veri contadini, hanno evidentemente maggior tenerezza per i loro campi che per le loro case.

Il viaggiatore che piglia delle annotazioni desta sorpresa nella popolazione di Castel Fiorentino; ma almeno vedendomi, gli indigeni non sputano a terra come i Turchi, e non corro il rischio d'essere trattato da cane infedele! Ho sempre venti paia d'occhi fissi su di me, i monelli mi si avvicinano per di dietro, per leggere le mie annotazioni (li sfido a penetrare i miei segreti, chissà se al mio ritorno in patria riuscirò io stesso a decifrarli!) Il meglio è continuare la propria via, senza aver l' aria d' accorgersi della curiosità provocata. Certo è che non vorrei rifare la mia passeggiata sotto un tal fuoco incrociato di sguardi, tanto più che in tali esplosioni di sentimenti nazionali, ed ai tempi che corrono (il 20 settembre è l'anniversario della presa di Roma), bisogna stare in guardia.

Alle porte delle chiese, la massa dei mendicanti "zoppi, gobbi, ciechi", una vera riunione di miserie, rimane tanto attonita all'apparire d'un forestiero, da non pensare neppure a chiedergli l'elemosina.

Tuttavia m'è duopo, mio malgrado, ricorrere alla cortesia dei miei ospiti. Una donna a cui domando la strada, corre per procurarsi l'informazione richiesta; i suoi zoccoli dai talloni acuminati, risuonano sul selciato; le comari si riuniscono, si consultano, si direbbe trattarsi d'un affare di Stato!

D'altronde queste brave persone sono d'una gentilezza perfetta. Voi li ringraziate per un'informazione, ed esse vi rispondono: "Arrivederci!" oppure: "Padrone!"

È difficile ad un forestiero il rendersi conto, in un'escursione di qualche ora, dello stato intellettuale d'una popolazione, dei suoi gusti, delle sue attitudini, sia pure, trattandosi d'una cittaduzza in miniatura qual è Castel Fiorentino. Sopra tutto in Italia, dietro la massa del popolo ignorante, si nascondono sempre degli studiosi, famigliari coi progressi della civiltà, a qualunque latitudine questi si producano. Poichè io per natura rifuggo dai giudizi precipitati, mi limiterò a notare, quali indizî psicologici, i manifesti che annunciano una nuova edizione dei *Misteri di Parigi* di Eugenio Sue, e di *Notre-Dame di Parigi,* di Vittor Hugo; poi, esposte dai cartolai, delle caricature politiche, di cui una rappresenta il *Ratto delle Caroline*, cioè *Bismarck* con un selvaggio in ogni mano, e la Spagna che protesta impotente!

Ridiscendendo, si vede una specie di fiumicello asciutto; ma non fidatevene: nella stagione delle pioggie, esso farà parlare di sè. Là vicino due chiese: l'una, *San Francesco*, costrutta in mattoni, colla sua unica navata, il suo altar maggiore, con sopra una piccola cupola, le cortine rosse, chiuse, che producono un effetto di chiaroscuro abbastanza originale. L'altra, *Santa Verdiana*, ci offre soltanto una facciata di stile rococò, ornata di sei statue in marmo, troppo declamatorie. Io odio nelle cose religiose tali applicazioni di stile tanto profano, eppure tentate di sopprimerle, e l'Italia

non sarà più l'Italia. La ragione si è che la storia è una catena di fatti normali ed organici, che suppone la maggior tolleranza; la nostra estetica al contrario non è che una concezione artificiosa ed effimera.

Sebbene ci sia in tali luoghi materia d'osservazione sufficiente, io aspiro ad una meta più elevata: ciò che m'attrasse a Castel Fiorentino furono certi affreschi dell'oratorio di *Santa Chiara*, attribuiti a Benozzo Gozzoli, lo squisito pittore del Camposanto di Pisa. L'oratorio trovasi a qualche distanza dalla città. Si attraversa la ferrovia, poi un ponte sull'Elsa e si raggiunge un piccolo sobborgo, le cui strade non sono lastricate ma in compenso tutte cosparse di pezzetti di paglia. A destra si vede un gruppo di fabbriche più o meno rustiche, su cui si erge un campanile, cioè la chiesa ed il convento di *San Benedetto*. La prima, in istile rococò, non offre nulla d'interessante. Quanto al convento abitato da monache, un cancello ne proibisce l'ingresso ai profani ed io non tenterò di forzare la consegna.

Dal lato opposto la cappella di *Santa Chiara*, il cui esterno di carattere indeciso (false arcate a tinta gialla) ha un'apparenza del tutto moderna. Questa cappella apparteneva per l'addietro alle monache di San Benedetto; oggi è secolarizzata (un'iscrizione ricorda che nel 1872 il governo ne affidò la custodia al municipio di Castel Fiorentino); per cui le chiavi sono deposte al palazzo municipale. Un gentile giovanotto corre a cercare il custode senza ch'io abbia neppur avuto il tempo di pregarnelo. Intanto esamino i fabbricati adiacenti occupati da una conceria di pellami; il cortile è ingombro di granturco che alcuni piccioni vengono a sgranare; un cane brontola sentendo avvicinarsi un forestiero. Il sole dardeggia i suoi raggi cocenti; la via è polverosa; nessun riparo nell'attesa della venuta del Cerbero. Ma eccolo che spunta finalmente col suo berretto di servizio municipale. Sebbene penetrato della dignità della sua missione, egli si dimostra d'una gentilezza perfetta (mi cede costantemente la destra); da quindici giorni mi dice che nessun altro forestiero avea fatto quivi la sua comparsa; forse per questo, in men che non si dica, vedo raggruppate a me dintorno una trentina di persone, colla bocca aperta: dei contadini dalla tozza figura, rasi di fresco, dei monelli scapigliati.

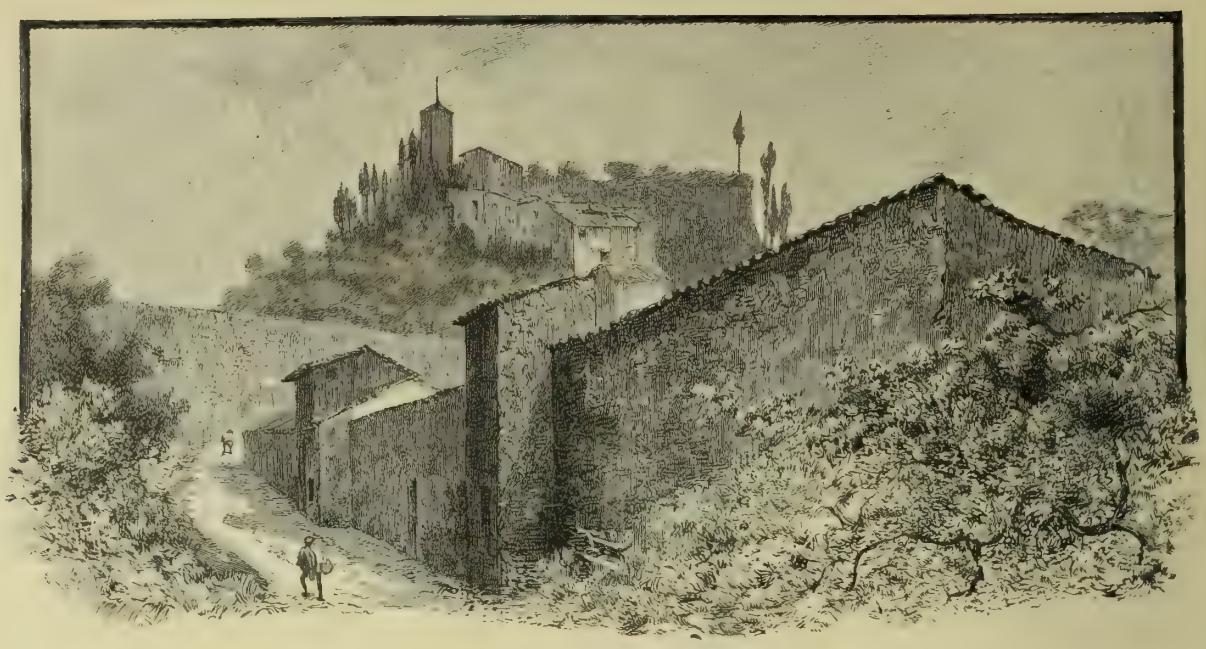
Non vedo il momento d'entrare nel santuario: al primo momento non v'è nulla di seducente; una semplice tinta ne ricopre le pareti affatto nude; ma gli affreschi che si vedono sulla parte superiore d'una specie di tabernacolo isolato da ogni lato, e di cui ogni faccia forma un'arcata, pare sieno di un'epoca buona; inoltre molto ben conservati. Sulla parete dirimpetto l'*Espulsione di san Gioacchino*. Ahimè! tale composizione, dalle espressioni fiacche, si risente della scuola, non del maestro. Quanto alla Vergine, dipinta al disotto, ell'è completamente distrutta. I quattro evangelisti e dottori rappresentati a sinistra, Cristo in mezzo ai Cherubini, che occupa il centro, e l'*Annunciazione* hanno pure alcunchè di vago. Non c'è quasi più forma nei quattro evangelisti e dottori rappresentati a destra nell'*Apparizione dell'angelo a san Gioacchino*, nell'*Incontro di san Gioacchino con sant'Anna*, dipinti al fondo con un disegno di città in cui si scopre una cupola che rammenta quella della Cattedrale di Firenze. Io non parlo della mangiatoia dipinta più in basso, non ne rimangono che delle traccie.

La conclusione facile a dedurre si è che se il genere di questi affreschi ricorda esattamente quello di Benozzo Gozzoli col suo colorito un po' crudo, non ci si trova punto nè l'originalità nè lo spirito di tale artista di razza. Le teste indifferenti, imbronciate, non hanno nulla della vivacità particolare a lui. I movimenti sono rigidi

e gracili le estremità. Quanto agli edifizi rappresentati nel fondo, essi hanno un po' dello stile gotico e un po' del Rinascimento; è quasi un peccare per eccesso di spirito di conciliazione. Ma dopo tutto, io non rimpiango d'essermi spinto sino a Santa Chiara.

La sera, quando giungo a Firenze, il cielo ha una tinta rosso-porporina, domani probabilmente pioverà. Ma che importa l'indomani? Per oggi le nubi furono sconfitte, vinte da Febo Apollo.

L'Angelo dell'Annunziazione, di B. Rossellino.



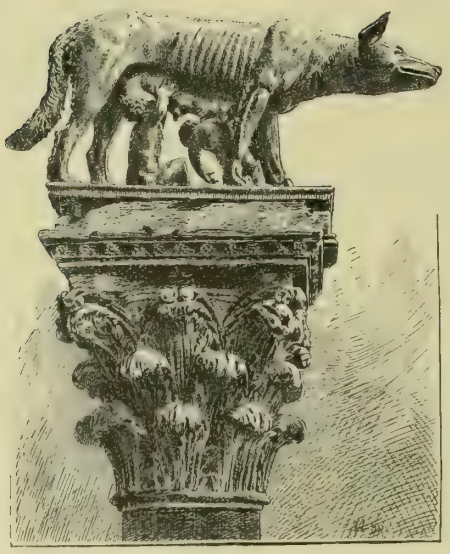
Montelupo.

SIENA.

"Questa rude cittaduzza, così piena di voluttà."
(Maurice Barrès.)

I.

Signa e Dante. — Montelupo. — Certaldo e Boccaccio. — La stazione di Siena. — Occhiata retrospettiva. — Lotte con Firenze. — I Francesi a Siena: Carlo VIII e Biagio di Montluc.



La lupa sienese.

Da Firenze la gita sino a Siena è una piccolezza; chi è mattiniero può compierla in una sola giornata. Si prende il treno delle 5.35 e si arriva a Siena alle 8.47. La sera si ripiglia a Siena il treno delle 7.23, e alle 10 e mezza si è già di ritorno sulle rive dell'Arno. Ma Siena merita di più che una visita rapida; io per conto mio vi passai delle settimane, e non credo d'aver visto tutto. L'ospitalità che vi si trova, per esempio, negli alberghi di *Russia*, nell'*Hôtel Reale, dell'Aquila Nera* e delle *Armi d'Inghilterra*, ecc., rende il soggiorno facile ed aggradevole; anche i Russi e gli Inglesi vi si trovano benissimo. Io sono persuaso che quelli tra i miei compatrioti che seguiranno il mio consiglio, resteranno contenti di questo pellegrinaggio, che l'arte e la natura vanno a gara nel rendere attraente.

Nel mio scompartimento siede a me dirimpetto una marchesa dai capelli bianchi

che s'immerge nella lettura dei giornali. Vedendo che gli studenti di medicina di Napoli aveano inviato una Commissione per curare i colerosi di Palermo, essa grida con entusiasmo: "Bravi ragazzi!„ per non pensarci più un momento dopo. Questo è proprio il paese delle iscrizioni, dei telegrammi, delle manifestazioni esteriori, delle formule altisonanti.

Il treno si ferma anzitutto a San Donnino, ove un giorno ebbi a godermi un tremendo temporale. Si passa poi innanzi ad un villaggio allegro e ben esposto, colle case tinte di giallo, che spuntano tra i boschi d'ulivi: è Signa stigmatizzata da Dante.[1] Noi costeggiamo l'Arno, le cui rive sono qui sparse di rosai — un vero miracolo in tale stagione! — e la cui corrente è solcata da qualche barca. Quasi improvvisamente si ergono innanzi a noi delle roccie gigantesche e delle cave di *pietra serena*. Poi la valle si restringe così che talora c'è a malapena lo spazio pel fiume e per la ferrovia. Sulle colline vedi villaggi disposti ad anfiteatro, boschi di pini d'Italia. La strada è ricca di sorprese, di rapidi e magici cambiamenti: ora è una striscia d'alberi sparsi lungo la sinuosità della montagna, e che si disegnano sul cielo; ora una montagna brulla coi fianchi dirupati si alterna con dei boschi. Qui un prato verdeggiante ospita una mandra di pecore che formano una macchia biancastra sul fondo verde; là il villaggio sorto nella pianura fa riscontro al villaggio rannicchiato sulla collina; più lungi spunta qualche castello più o meno rovinato dal tempo. In questi terreni irregolari ogni cosa acquista importanza e serve ad animare il paesaggio.

Montelupo, patria di celebri scultori, è costrutto sopra due monticelli, su ciascuno dei quali s'erge una gran torre. Numerose case indicano l'importanza del luogo. Un ponte a due archi riunisce tra loro le due rive dell'Arno su cui regna grande animazione. Il treno attraversa poscia un piccolo tunnel di pochi metri.

Innanzi a noi si stende l'intera pianura: ai nostri occhi si presenta una vasta estensione di terreno verdeggiante, sparso d'innumerevoli case, e fiancheggiata a destra da un contrafforte che spicca sul fondo delle montagne. La quantità dei vagoni fermi annuncia la vicinanza dell'importante stazione d'Empoli che precede quella di Castel Fiorentino.

Una nuova stazione, Certaldo, si raccomanda subito per la sua posizione pittoresca e per le sue rovine che non la cedono in bellezza ai castelli delle rive del Reno. Sulla sommità della montagna, un rudero merlato circondato da torri; al basso, un villaggio moderno: e tra questi due, dei campi ben coltivati. Il ricordo del Boccaccio, nato a Certaldo, rende tanto più interessante questo borgo. L'autore del Decamerone si è ricordato de' suoi concittadini in una delle sue novelle (VI.ª giornata, novella X.ª), in cui li dimostra d'un'eccessiva credulità, accettando essi quale Vangelo le chiacchiere d'un frate questuante. Già sin da quell'epoca Certaldo era molto decaduta; il novelliere la rappresenta come un villaggio poco considerevole, ma abitato in antico da un gran numero di signori e di ricchi.

La stazione seguente, Poggibonsi, è ingombra di veicoli: sono i vetturini che aspet-

[1] Ma la cittadinanza, ch'or è mista,
Di Campi e di Certaldo e di Figghine,
Pura vedeasi nell'ultimo artista.

Oh! Quanto fòra meglio esser vicine
Quelle genti ch'io dico, ed a Galluzzo
Ed a Trespiano aver vostro confine.

Che averle dentro, e sostener lo puzzo
Del villan d'Aguglion, di quel da Signa
Che già per barattare ha l'occhio aguzzo!

(*Paradiso*, c. XVI).

tano i viaggiatori diretti a San Gimignano. Questa ferrovia da Firenze a Siena deve aver cagionato dei gran rompicapi agli ingegneri. In quanto a me, dopo tanti viaggi non ne trovai ancora la spiegazione: si parte, si ritorna, si sale, si scende, ci si trova in un abisso o sur un'altura, senza comprendere la ragione di tanti mutamenti. La locomotiva è a sua volta attaccata ora davanti, ora di dietro. La mia debole ragione s'inchina innanzi a tali calcoli profondi.

Finalmente il treno si ferma. Siamo a Siena.

La stazione, tinta in giallo, vi fa una meschina figura. Anche la circolazione non ha alcuna importanza; non comprende che quattro treni al giorno per l'andata, ed altrettanti pel ritorno.

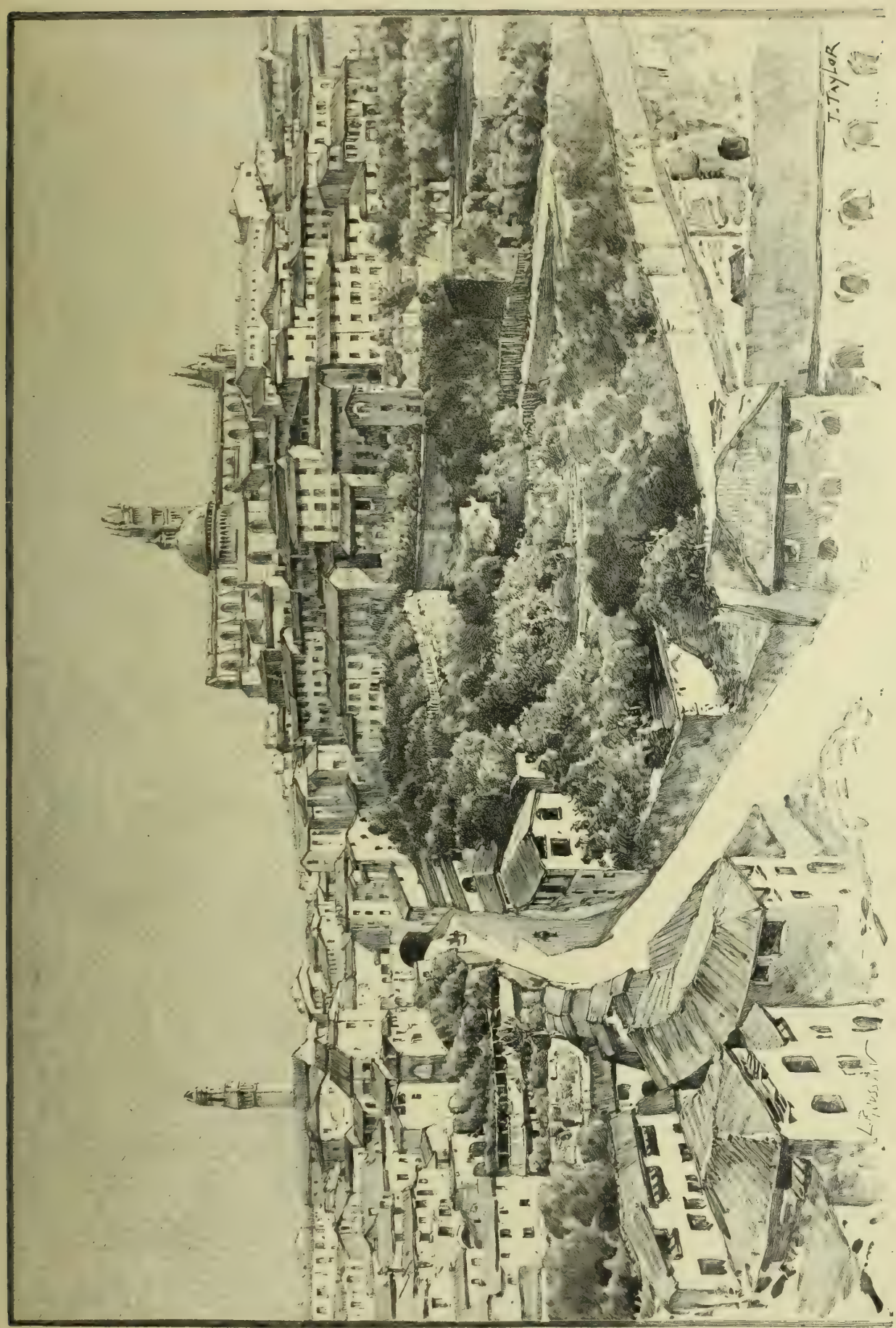
La sala d'aspetto di prima classe merita una speciale menzione; presso ad un tavolo e a specchi in legno dorato, preziosi avanzi del secolo XVIII, stanno delle orribili panchine moderne coperte di pseudo-reps; sparsi qua e là dei vasi di ferro fuso, dipinti in color bronzo e contenenti dei mazzi di fiori artificiali.

Quale contrasto collo spettacolo che ci attende, coi ricordi che ci si affollano dinanzi! Facciamo un istante astrazione dal presente, immergiamoci nel passato, in cui sta l'interesse di Siena, interesse di prim' ordine. Siena infatti non fu soltanto la capitale d'un piccolo Stato, ma una vera nazione.

Circa venticinque anni or sono, il dottor Costantini rivelava — è la vera parola — ai lettori del *Giro del Mondo*, le meraviglie di Siena, l'antica città toscana, la nemica ereditaria, e la secolare rivale di Firenze. Da quell'epoca le idee progredirono: pochi sono al giorno d'oggi i viaggiatori che trascurano questa memorabile e pittoresca città. Tentando, a mia volta, di dipingerla, dovrò adunque ravvivare i ricordi, anzichè dare delle informazioni inedite. Non importa, questa parte di cicerone retrospettivo può avere la sua utilità, il suo interesse; ed io non arrossisco di compierla.

Siena conta attualmente circa 25 000 abitanti: essa adunque, per importanza, viene dopo ad una quantità di città italiane di secondo ordine; aggiungerò che vi sono poche città che, con un'eguale popolazione, occupino uno spazio così ristretto; il cruccio della loro sicurezza, costrinse, durante interi secoli i Senesi a rinchiudersi dietro i loro baluardi, o dietro a difese naturali veramente formidabili. Ma se noi consideriamo i ricordi storici, o i monumenti d'arte, quanti e quanti interessanti particolari! Una sessantina di chiese, di cui parecchie brillano in prima fila, un ugual numero di palazzi, statue, pitture, ornamenti a perdita d'occhio; in breve, tutta una Scuola, ardirei dire tutta una civiltà si concentrarono per lungo tempo in uno spazio minore di una lega quadrata (la cinta attuale misura circa 7 chilometri).

Artisti e poeti s' innamorarono di tutti questi capi d'opera, e di questa incessante visione del passato. Ma agli occhi degli storici, Siena ha un altro privilegio: quello d'indicare, con una ricchezza ed una sicurezza d'informazioni che non si trova l'uguale in alcun'altra città del medio evo, gli annali della storia religiosa, politica, amministrativa, commerciale, artistica, letteraria, quasi anno per anno, giorno per giorno. Siena è pure qualche cosa di diverso da un immenso museo: è un museo documentato, in cui gli archivi illustrano di continuo i ricordi storici, e le opere d'arte. In nessun altro luogo, si procede con una tale certezza! Figuratevi: noi conosciamo minutamente le convenzioni firmate cogli artisti in pieno secolo XIII! Ciò che le iscrizioni sono nelle antiche città, lo sono qui le pergamene: formano delle serie senza lacune. Altre città vanno orgogliose per monumenti altrettanto antichi; ma nessuna di certo possiede per



Siena.

ciascuno di essi degli atti di stato civile, o dei diplomi di nobiltà (qualunque sia il termine che si voglia adottare) così completi.

L' origine di Siena — l' antica Sena Julia — si perde nella notte dei tempi. La leggenda attribuisce la sua fondazione a Senio, figlio di Remo e nipote di Romolo; donde la scelta della lupa, che figura sin da un' epoca remotissima negli stemmi della città, e che in bronzo od in marmo sorge ancor oggi su molte delle sue piazze pubbliche.

Durante il medio evo, la storia di Siena rassomiglia a quella di tutte le città italiane: guerre di dentro e guerre di fuori, guerre intestine e guerre coi vicini, soprattutto coi Fiorentini. Uniti al loro concittadino papa Alessandro III ed ai Comuni lombardi, i Senesi lottarono valorosamente contro l'imperatore Federico Barbarossa; respinsero vittoriosamente, nel 1186, l'assalto che il sovrano tedesco dette ai loro baluardi. I Ghibellini però finirono col trionfare e conservarono a lungo il potere; la vittoria di Montaperti, riportata nel 1260 dai Ghibellini senesi sui loro concittadini Guelfi, alleati ai Fiorentini, consolidò per un istante la loro signoria. Ma i successi di Carlo d' Angiò, le sue vittorie a Benevento ed a Tagliacozzo, e soprattutto la disfatta dei Ghibellini senesi a Colle di Val d' Elsa, nel 1269, restituirono il potere ai partigiani del Papato e della Francia.

L' ostilità fra questi due grandi partiti politici s' alternava con altre lotte, non meno vive, fra i nobili (esclusi sin dal 1277 dalle cariche pubbliche) ed i mercanti od industriali, il "popolo grasso", che formavano il nocciolo della popolazione. Non sarebbe opportuno l'occuparsi qui di queste rivoluzioni intestine, di questo continuo mutamento del potere, ora a profitto degli uni, ora a profitto degli altri. Ma ciò che importa di mettere in chiaro si è l'energia del carattere senese, le lotte contro l'imperatore Enrico di Lussemburgo e contro l' imperatore Carlo IV, che dovette vergognosamente fuggirsene a Lucca, dopo aver perduto 400 uomini d' armi, nelle vie di Siena (1369). La fame del 1329, la peste del 1348, che rapì tre quarti della popolazione, le incursioni delle grandi compagnie (1364 e anni successivi), non riuscirono a spezzare la vitalità degli abitanti.

Quante pagine tetre o brillanti della storia del medio evo si svolsero in questa città, allora una delle tappe principali conducenti a Roma, oggi, lontana dalle grandi vie di comunicazione! Quanti sovrani pontefici, quanti imperatori, quanti principi e personaggi illustri vi ricevettero ospitalità e vi segnarono il loro passaggio!

Nei secoli XII, XIII e XIV, Siena rivaleggiava per potenza e per ricchezza con Firenze, con questa differenza, che mentre una lavorava con ardore febbrile ad estendersi, ad assorbire tutta la Toscana, l'altra concentravasi in sè stessa. Il commercio, la banca, l'industria contribuivano in parti uguali alla sua prosperità. Nel 1260, nel momento della battaglia di Monteaperti, la sua popolazione era, secondo gli uni, di 60,000 anime, secondo altri di 100,000.

Altre città annoverano le loro glorie fra i generali, i loro grandi uomini di Stato, i loro poeti, i loro scienziati od artisti: Siena, a cui la sua divozione aveva procacciato il nome di *Città della Madonna*, le annovera fra i suoi santi o i suoi pontefici. Nel secolo XIV, essa si vanta d'aver dato i natali a san Bernardo Tolomei, il fondatore dell'ordine degli Olivetani, ed a santa Caterina (1347-1380), nel secolo XV a san Bernardino (1380-1444), il riformatore dell'ordine di san Francesco e il fondatore dell'ordine dell'Osservanza. Quanto ai sovrani pontefici nati a Siena, essi raggiungono la cifra ri-

spettabile di sei, non compreso Gregorio VII, il famoso Ildebrando, che nacque nei dintorni, a Soana: sono Alessandro III, Pio II, Pio III, Marcello II, Paolo V Borghese e Alessandro VII Chigi. Quale riscontro a queste manifestazioni dell'ortodossia, bisogna citare l'elaborazione dell'eresia, a cui due dei figliuoli di Siena, i Socini, hanno associato il loro nome nel secolo XVI. Ortodossi ed eretici sono sempre, in complesso, credenti. Un altro senese, Bernardino Ochino (1487-1564), convertito al protestantesimo, si distinse per l'ardore della sua propaganda.

L'eccesso della religiosità, ecco ciò che forma la differenza tra i Senesi ed i Fiorentini: s'essi si dimostrarono laboriosi quanto questi, restarono ben al disotto per vigore e originalità. Prova ne sia la penuria di poeti, di pensatori, di scienziati. Durante tutto il secolo XIII e XIV, cioè durante l'epoca in cui Dante, Petrarca e Boccaccio e tanti altri portavano la gloria di Firenze sino ai confini del mondo incivilito, il moto letterario di Siena riducevasi, o poco meno, alle poesie, orazioni e lettere di santa Caterina, che allettano per la purezza dello stile.

L'Università, fondata nel 1321, confermata nel 1357 dall'imperatore Carlo IV, non uguagliò mai le sue rivali di Bologna, di Padova, e neppure quella di Pisa. Fra i suoi professori prevalevano i giureconsulti: appena, di tanto in tanto, un letterato, come Francesco Filelfo (1434). Oggi ancora tale istituzione non si distingue che negli studi d'un carattere strettamente professionale. Nel 1871 essa contava una cattedra di teologia, una dozzina di cattedre di diritto, cattedre di medicina, di chirurgia, di farmacia. Affrettiamoci a dire che questo fu ognora il lato debole dei Senesi. Gli studi sulla storia locale, sopra tutto gli studi sulla storia dell'arte, vi furono, a dir il vero, brillantemente rappresentati in epoche diverse, ultimamente dai fratelli Milanesi, che Firenze però non tardò a rapire alla sua rivale. Ma i lavori di sintesi non vi trovarono che scarsi cultori. Anche in questo campo della storia locale, Siena contemporanea adempie essa a tutti i suoi doveri? Si occupa essa della pubblicazione dei preziosi manoscritti, quali la Cronaca di Tisio, che dormono negli scaffali della sua biblioteca? Pubblica essa qualche raccolta periodica, qualche *Archivio*, simile a quelli che si pubblicano in altre città italiane d'un'importanza ben minore?[1]

Ma ritorniamo al passato. Inferiori ai Fiorentini nel dominio letterario, i Senesi gareggiarono validamente con essi nel campo dell'arte, e in ispecie della pittura. I pittori senesi si distinsero per non so quale dolcezza e soavità sconosciute ai loro rivali; per una fatale correlazione, essi primeggiarono nel colorito piuttosto che nella scienza del disegno.

In tale epoca questo intenso focolare irradiava sulla Toscana, l'Umbria, gli Stati Pontificii, il Reame di Napoli. Gli stessi Fiorentini dovettero ricorrere più d'una volta ai più odiati tra i loro nemici: in pieno secolo XIII, nel 1285, i fabbricieri di Santa Maria Novella ordinarono una pala d'altare a Duccio, il caposcuola senese.

All'incontro la scultura non contava per rappresentanti che dei volgari scalpellini. Noi possediamo a questo riguardo una preziosa informazione: nel 1271-1272, tre scultori fiorentini, Donato, Lapo e Garo ebbero il diritto di cittadinanza, perchè, secondo la confessione delle autorità stesse, non c'era in tal epoca in tutta Siena un maestro capace d'eseguire le sculture e gli altri lavori delicati, destinati al Duomo: "Cum non sint magistri ydonei ad faciendum intallias et alia opera subtilia pro opere beatæ Mariæ Virginis „.[2]

[1] Solo dopo il 1893 compare un periodico di tal genere: *La Miscellanea storica senese.*

[2] Le tappe principali della storia delle arti a Siena, si possono riassumere, trattandosi del medio evo, come segue:

Nel XIV secolo, Simon Memmi (Simone di Martino) sparge lontano — ad Assisi, a Napoli, ad Avignone — la fama dei pittori senesi, mentre suo cognato Lippo Memmi, i Lorenzetti, Berna, e moltissimi altri lavorano alla decorazione delle chiese o dei palazzi municipali della regione.

Durante tale periodo ancora, Siena forma come un vasto semenzaio, ove l'Italia intiera recluta i maestri, gli scultori, i pittori. Specialmente la città di Orvieto è sua tributaria, sua vassalla: quasi tutti gli architetti della sua cattedrale hanno per patria Siena. A Pistoia il senese Cellino di Nese, edifica nel 1339 il battistero; a Massa Marittima, altri Senesi erigono nel 1348 la grande cappella della chiesa di San Pietro; a

Particolare di una delle storie di Spinello Aretino (Papa Alessandro III e l'Imperatore Barbarossa) (Palazzo pubblico).

Roma Paolo dirige, verso il 1340, i ristauri della basilica Vaticana, e Giovanni di Stefano, nel 1369, quelli della basilica del Laterano; a Napoli Tino di Camaino († 1339), ad un tempo architetto e scultore, edifica, verso la stessa epoca, la celebre Certosa di San Martino.

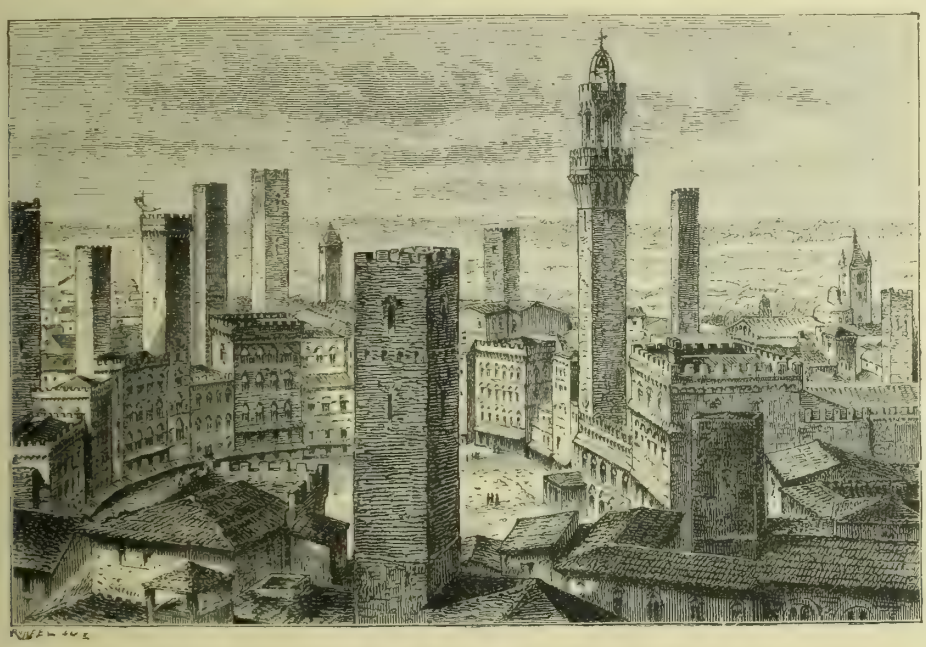
La scultura senese figlia della Scuola di Pisa, s'afferma finalmente alla sua volta con Tino di Camaino, le cui opere principali, il mausoleo dell'imperatore Enrico VII, quelli

1221. Pala d'altare di Guido. — Costruzione e decorazione del Duomo; tale lavoro assorbì per lunghe generazioni la parte migliore delle forze vive della popolazione. Eccone le date principali: 1264. Compimento della cupola. 1268. Pergamo di Niccolò Pisano. 1284. Costruzione della facciata di Giovanni da Pisa. 1308-1310. Pala d'altare di Duccio. 1322. Ingrandimento del Duomo. — 1309. Il Palazzo Comunale è condotto a termine.

del vescovo Antonio d'Orso, della regina Maria, del duca Carlo di Calabria e della sua sposa, adornano il Camposanto di Pisa, la cattedrale di Firenze, le chiese Santa Maria Donna Regina e Corpus Domini a Napoli. Altri due scultori senesi, Agostino di Giovanni ed Agnolo di Ventura, eseguiscono nel duomo di Arezzo il mausoleo del vescovo Tarlati.

Persino l' oreficeria ebbe in Siena dei valenti artefici. L' architetto orefice Lando di Pietro († 1340) eseguì la corona destinata all'incoronazione dell'imperatore Enrico VII. Un altro orefice, Michele di Memmo, lavorò nel 1348 al celebre altare d' argento di Pistoia. Il fornitore dei papi d'Avignone, Giovanni di Bartolo, ebbe pure Siena per patria.

Non è facile il far comprendere la molteplicità degli sforzi tentati dai Senesi: fusione di metalli, sculture in avorio, intarsii, miniature, ricamo, pittura sul vetro (questa, inaugurata sin dal XIII secolo, fu molto coltivata sino all'estremo limite del Rinasci-



La Piazza del Campo.

mento dai Gesuiti, stabiliti nel convento di San Gerolamo): nessuna delle varie diramazioni dell'arte sfuggiva loro. Nel 1408, uno dei corrispondenti del duca di Berry, di questo ardente amatore di belle arti, sempre alla ricerca di nuove invenzioni, gli indicava a Siena " un artefice di musaici e d'intarsii, belli e di diversi colori, bravo quant'altro mai ".

Il Rinascimento doveva turbare e confondere Siena, città più che le altre avvinta alle tradizioni del medio evo. Cosicchè il XV secolo vi segna una specie di sosta nello sviluppo intellettuale: mentre i Fiorentini si slanciavano a vele spiegate verso nuovi orizzonti, i Senesi titubavano tra i ricordi del passato e le tentazioni che loro apparivano intinte di paganesimo.

Solo il grande scultore Jacopo della Quercia (1371-1438), l'emulo del Ghiberti e di Donatello,[1] ebbe genio tale da imporre il proprio stile, che forma quasi una via di

[1] Jacopo della Quercia fu tema d'una monografia. Questo lavoro dovuto a Cornelius comparì nel 1896 a Halle.

mezzo tra lo stile gotico ed il Rinascimento. Ma i suoi successori non giustificarono le speranze fatte sorgere da questo artista superiore. Non già che una legione di abili scultori, come gli Antonio Federighi, i Vecchietta, i Turini, i Neroccio Landi, i Cozzarelli, i Francesco di Giorgio Martini, non popolasse la città di statue e di bassorilievi in marmo o in bronzo, per non parlare delle terrecotte: ma tutte queste produzioni, in cui domina l'elemento gotico, mancano di partito preso; esse non hanno nè il naturalismo fresco e generoso di Jacopo della Quercia, nè la classica nobilta o la potenza drammatica di Donatello. Supponete un' arte intermedia fra il medio evo ed il Rinascimento, una specie di Ghiberti, ma senza la grazia squisita, senza l'alta distinzione dello scultore delle porte del Battistero, uno stile ibrido, dalle forme rimpicciolite proprie agli artisti gotici, senza però la loro energia e il loro slancio: ecco la Scuola senese del XV secolo.

L'eloquente e fanatico autore dell'*Arte Cristiana,* A. F. Rio, portò alle stelle la pittura senese del XV secolo. Fedele ai suoi principii, egli antepose la divozione al talento, e certamente dal punto di vista dell' ortodossia dei sentimenti, nessun artista italiano poteva misurarsi coi Sano di Pietro, i Matteo di Giovanni e gli altri. La loro iconografia non è forse esente da ogni concessione fatta al paganesimo o al realismo! Le loro Madonne non incarnano esse la purezza verginale o la tenerezza materna, senza il minimo miscuglio d'elementi profani! Ma tali Madonne, stereotipate come quelle del monte Athos, sono mortalmente noiose, senz'alcuna originalità. I loro autori, nella loro mediocrità, non seppero porre in esse la poesia, l'emozione, la vita! Sono immagini di divozione, ma non opere d'arte.[1]

Gli inviti rivolti dai Senesi agli artisti fiorentini, sino allora rigorosamente esclusi da ogni ordinazione, sono una prova dei tempi. Successivamente gli scultori Ghiberti, Donatello, l'architetto Bernardo Rossellino, il miniaturista Litti Corbizi e molti altri furono chiamati a dar prova del loro talento.[2]

Qualunque fosse l'antagonismo esistente tra i principî rappresentati da Siena ed i principî del Rinascimento, fu tuttavia ad un campione di quest' ultimo, ad uno dei luminari dell'umanesimo, che l'antica città toscana dovette in tal momento il colmo della sua gloria e della sua prosperità. Fra tanti uomini illustri che si erano sforzati, ciascuno a modo proprio, di provare la loro gratitudine alla patria, nessuno l'amò in realtà d'un amore più ardente del brillante scrittore, salito più tardi sul trono di san Pietro, riguardo al quale questa sospettosa Repubblica, s'era dimostrata veramente matrigna: intendo parlare di Enea Silvio Piccolomini, papa, sotto il nome di Pio II. Sebbene la sua famiglia fosse stata bandita da Siena ed egli stesso fosse nato a Corsignano, pure non cessò di considerare l'antica metropoli come sua culla e le prodigò innumerevoli elogi, onori e favori. Fu il vero papa senese in tutta l'estensione del termine.[3]

[1] Rio stesso fu costretto di fare, relativamente ai pittori che lavorarono a Pienza, questa confessione applicabile a tutta la Scuola senese: " Sembrano aver ignorato le recenti scoperte di cui era così superba la Scuola fiorentina, e di cui il naturalismo avea saputo trarre tanto profitto! Nessun entusiasmo per la prospettiva lineare e le sue originali applicazioni, nessun pensiero per gli accessori tolti al regno animale o vegetale; in qualcuno si nota un progresso nella scienza del disegno e dei fortunati tentativi, ma senza perdere mai di vista, come troppo spesso accadeva a Firenze, il soggetto principale da rappresentarsi. „

[2] Nelle dichiarazioni di beni della raccolta di documenti di Gaetano Milanesi, si può vedere ciò che fosse nel XV secolo l'esistenza di tali artisti senesi, esistenza modesta, borghese, raccolta.

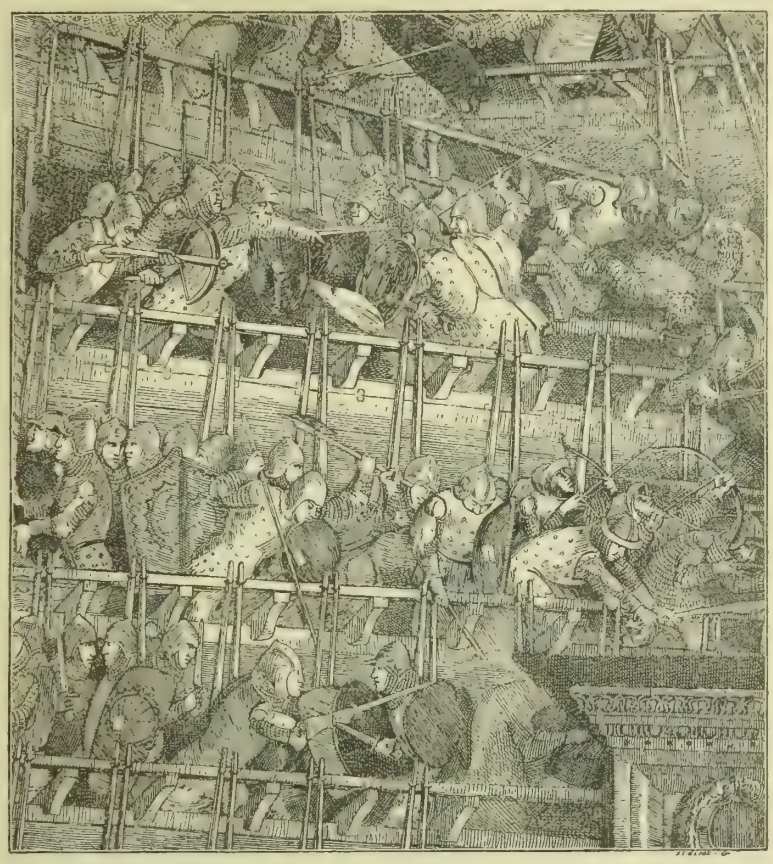
[3] I Piccolomini divennero i padroni di Siena: grazie alla munificenza, stavo per dire al nepotismo di Pio II, essi eclissarono rapidamente i loro concittadini. La loro potenza era così bene stabilita che uno d'essi, il cardinale Francesco, fu scelto per cingere, come suo zio, la triplice corona e venne proclamato papa sotto il nome di Pio III. Ma il suo pontificato ebbe breve durata: ventisette giorni soltanto. Però la vitalità dei Piccolomini non si spense

Nel XV secolo, l'energia e l'attività che avevano brillato nell'industria, nel commercio e nelle arti, raggiunsero nella banca il loro punto culminante. Se durante qualche tempo, malgrado la loro attività ed il loro intuito, i Ghinucci, gli Spannocchi, i Tolomei avevano alquanto faticato per gareggiare coi loro emuli di Firenze, specialmente coi Medici, il loro concittadino Agostino Chigi, l'accomanditario d'Alessandro VI, di Giulio II e di Leone X, non tardò a diventare il più opulento finanziere ed il più generoso dei Mecenati.

Tra le altre illustrazioni contemporanee si citano i tre giureconsulti, Mariano Sozzini, la cui statua in bronzo fusa dal Vecchietta vedesi oggi nel Museo nazionale di Firenze, Bartolomeo Sozzini e Mariano Sozzini il giovane, inoltre il medico filosofo Ugo Benzi.

La fine del XV secolo fu contrassegnata dall'ingresso di Carlo VIII, e del vittorioso esercito francese, nel dicembre 1494.[1]

Il 13 giugno seguente, Carlo VIII di ritorno dalla sua spedizione contro Napoli, ricevette gli stessi onori come la prima volta; le cronache vantano sopra tutto la magnificenza della festa che gli venne data al Palazzo pubblico ed alla quale, contrariamente alle consuetudini della città, presero parte le cinquanta più nobili e più belle senesi. Le loro danze colmarono d'ammirazione il re. Partendo, Carlo VIII, dietro richiesta dei Senesi, lasciò loro una guarnigione francese, comandata dal signore di



Una battaglia navale. Particolare delle storie di Spinello Aretino (Papa Alessandro e Federico Barbarossa) (Palazzo Pubblico).

con lui. Quanti uomini di Stato, scienziati, capitani non sorsero in questa famiglia! Il poligrafo Alessandro (1508-1578), il condottiero, o piuttosto il capo dei briganti, Alfonso († 1591), il maresciallo Ottavio (1599-1656), uno dei più brillanti generali nella guerra dei Trent'anni, il successore di Wallenstein; poi per compensare tali ricordi più o meno dolorosi, il virtuoso arcivescovo Ascanio, l'amico di Galileo. Ecco dei *Piccolomini* molto *grandi!* Ancora oggi i Piccolomini sono una legione e brillano in diversi rami; uno, che si chiama Enea, è professore di greco all'Università di Pisa; un altro Bandino Piccolomini, archivista negli archivi di Siena, pubblicò una guida a cui più d'una volta dovrò attingere.

[1] Per rendere maggior onore al giovane monarca, gli abitanti atterrarono i battenti della porta Camollia, e rizzarono due archi trionfali, ornati l'uno della lupa senese, l'altro della statua di Carlo Magno e dello stesso Carlo VIII. Sulla porta un giovanetto, rappresentante la Vergine, sovrana della città, dette il benvenuto al re, ricordandogli la pretesa fondazione di Siena da parte dei Galli Senoni. Carlo si recò dapprima al Duomo, a cui volle donare il baldacchino, colle armi di Francia e di Brettagna, sotto cui egli aveva fatto il suo ingresso in Siena: poscia al palazzo episcopale ove doveva abitare. Ricusò gentilmente il dono destinatogli dai magistrati, e rinunciò volentieri alle domande che i suoi inviati avevano fatto in suo nome. " — La vostra città appartiene alla Vergine, — disse, — voglio adunque lasciarla intatta. Io non ci tengo nè al vostro denaro, nè alle vostre manifestazioni, sapendovi buoni francesi. Voi mi troverete un buon Senese e sempre pronto ad aiutarvi „. La cessione di mille misure di grano contro promessa di rimborso fu tutto ciò ch'egli chiese, ed i Senesi per gratitudine vi aggiunsero mille misure di più, gratuitamente. (Delaborde, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*).

Ligny, per mantenere l'ordine; ma tale guarnigione non tardò ad essere espulsa dai partiti che straziavano la città.

La spedizione di Carlo VIII coincideva presso a poco colla rivoluzione avvenuta nel governo d Siena.

Un certo Pandolfo Petrucci s'era impadronito del potere, grazie ad una serie di delitti o di combinazioni veramente machiavelliche (fece assassinare il proprio suocero). Durante l'epoca turbolenta per cui si distinse la fine del secolo XV ed il principio del XVI, si mostrò ora l'alleato, ed ora l'avversario di Cesare Borgia. Così, non ostante l'odio dei suoi concittadini, egli esercitò un'autorità dispotica sino alla sua morte, avvenuta nel 1512.

L'effigie di San Bernardino di Siena. (Affresco del Palazzo Pubblico).

Il suo figliuolo primogenito Borghese raccolse la sua eredità; un altro, Alfonso, creato cardinale nel 1511, prese parte ad un complotto contro Leone X, e fu strangolato nel 1517 per ordine di questo pontefice. Un nipote si rese immortale, — triste privilegio, — per aver precipitato dal balcone il cadavere dell'ammiraglio Coligny.

Il palazzo Petrucci, o "Palazzo del Magnifico", di cui ci occuperemo in seguito, ci farà conoscere i gusti di Petrucci, il quale, come tutti i suoi contemporanei, sapeva collegare l'amore per le cose belle colla più rara elasticità di coscienza.

Bracciale del palazzo Petrucci.

La signoria del Petrucci e dei suoi figli corrisponde ad uno dei periodi più splendidi della storia letteraria artistica di Siena. L'antica città della Vergine s'è finalmente collegata ai principî del Rinascimento, e gli deve un'espansione magnifica in ogni senso: essa conta dei pittori, quali il Sodoma, il Beccafumi, il Pastorino; dei decoratori, quali i Barili, il Marrina; nell'architettura, la soave figura di Baldassarre Peruzzi, che sebbene nato a Volterra da famiglia fiorentina, fu senese per la sua educazione, come pure per il suo soggiorno prolungato in mezzo ai suoi concittadini dopo il saccheggio di Roma.

Nello stesso tempo, filosofi, scienziati, letterati sorgono come per incanto. Si vanta Celso Cittadini, fisico, matematico e poligrafo; Andrea Mattioli, uno dei fondatori della botanica; il giureconsulto Alessandro Turamini, ed una quantità di poeti, di storici, di scrittori e di eruditi d'ogni genere.

Via Dupré a Siena.

Nonostante la divozione che confinava talora coll'ascetismo, c'era nel fondo del carattere senese qualche cosa di vibrante e di generoso, un elemento di vitalità e di allegria sconosciuto per esempio alle ferventi e melanconiche popolazioni dell'Umbria. Non sorprendiamoci, se vediamo brillarvi lo spirito, talora persino l'*humour*. I successi dell'accademia dei *Rozzi* ne danno la prova: questa fu chiamata a Roma a diverse riprese per darvi, durante il carnevale, delle rappresentazioni innanzi al papa Leone X.

Tale emancipazione definitiva degli spiriti, sì a lungo oppressi, si manifestò come si disse testè, persino nel campo religioso. La città ortodossa per eccellenza fu altrettanto turbata che scandalizzata dall'eresia a cui si collega il nome di due suoi figli, Elio Socino (1525-1562) e suo nipote Fausto Socino (1539-1604), della celebre famiglia dei Sozzini. Il socinianismo consiste, come è noto, nella negazione della Trinità, del peccato originale, della predestinazione e della grazia, nella libera discussione delle Sacre Scritture, ecc. Se le eresie dei Socini non trovarono che una scarsa eco nella loro città natale, ch'essi abbandonarono molto presto, per passare le Alpi, hanno all'incontro lasciato una traccia duratura nei paesi di lingua slava o germanica; ancora ai giorni nostri i Sociniani abbondano in America.

Testa d'angiolo di Agostino di Duccio
(Museo dell'Opera del Duomo).

Il trionfo dei Medici ch'erano rientrati una prima volta quali vincitori a Firenze nel 1511 e che nel 1530, dopo un assedio memorabile, stabilirono definitivamente la loro signoria su tutta la Toscana, non poteva a meno di portare un colpo fatale a Siena, dopo d'allora isolata nel mezzo delle contrade sottomesse o ai Medici stessi rappresentati dal papa Clemente VII e dal duca Cosimo I, o all'alleato dei Medici, imperatore Carlo V. Questo dopo aver fatto una solenne apparizione nel 1536, organizzò una sapiente tirannia che trionfò successivamente delle ultime velleità d'indipendenza. Egli stabilì una *balia*, di cui l'organizzatore fu il suo celebre cancelliere Granvelle: le lotte fra la Francia e l'Impero ebbero il risultato di avvicinare i Senesi alla Francia, man mano che Francesco I ed Enrico II s'allontanavano dai Medici, loro antichi alleati, divenuti fautori dei loro nemici. Allora si vide tale strano risultato: cioè il corsaro Barbarossa impadronirsi, d'accordo colla flotta francese, dei porti di Talamone e d'Orbetello (1544).

Dopo la pace di Crespy, le violenze e le pretese degli spagnuoli che occupavano Siena provocarono una rivolta, in cui una trentina di nobili vennero uccisi, e che riuscì a far fuggire la guarnigione straniera. In tal epoca uno dei gonfalonieri di Lucca, Francesco Burlamacchi, formò il progetto di riunire in un'alleanza comune, contro lo straniero, gli antichi stati liberi, e l'Italia centrale; ma la sua cospirazione venne scoperta, ed egli perì miseramente. Così dopo il 1547 l'imperatore fece rientrare le sue truppe nell'antica città ghibellina. Nel 1552, forti dell'appoggio della

Francia, gli emigrati senesi penetrarono nella città, cacciandone nuovamente gli Spagnoli.

Dopo molte peripezie, Cosimo I, che si era a lungo destreggiato tra l'alleanza francese e l'alleanza tedesca, gettò la maschera e volle dominare la città che da tanti secoli si distingueva pel suo odio contro Firenze. Egli riunì segretamente delle truppe, ed il 27 gennaio 1554 uno dei suoi generali, Marignano, si impadronì per sorpresa del bastione della Porta Camollia. Gli abitanti, rimessisi dalla loro emozione, opposero una forte resistenza; secondati da Piero Strozzi, l'inviato del re di Francia, e comandati da Montluc, riportarono un certo numero di successi parziali sopra l'esercito assediante composto di 24 000 fantaccini e 1000 cavalieri. La lotta assunse ben presto un carattere di violenza e di ferocia straordinaria. Marignano faceva passare a fil di spada gli abitanti dei villaggi che osavano resistergli, bruciava i raccolti, ecc.

Fra i comandanti in capo c'era però uno scambio di cortesie; la vigilia di Natale, Marignano mandò a Montluc, con uno dei suoi soldati, la metà d'un cervo, sei capponi, sei pernici, sei bottiglie d'eccellente vino e sei pani bianchi "per celebrare l'indomani la festa". È vero tuttavia che la stessa notte egli diede la scalata alla cittadella e al forte di Camollia; ma l'assalto venne respinto.

L'assedio del 1554-1555, l'ultimo grande tentativo dell'antica Repubblica senese, fu nel medesimo tempo il canto del cigno della libertà in Italia. Pel vigore dell'assalto e per l'ostinata resistenza, per gli sforzi giganteschi, per la grandezza della catastrofe, tale lotta suprema rasenta l'epopea. V'ebbe luogo persino una di quelle alleanze che eran così frequenti a quei tempi: il Fiorentino Bindo Altoviti, nel suo odio contro il suo sovrano, il duca Cosimo dei Medici, arruolò a sue spese un corpo di 3000 uomini e volò alla sua testa, alla difesa di Siena.[1]

Dopo un numero infinito di peripezie, e una resistenza di più di quindici mesi, i Senesi capitolarono nell'aprile 1555. Montluc convenne che si sarebbe ritirato liberamente, senza esser costretto a firmare la capitolazione, non volendo che il suo nome figurasse mai in un documento di simile natura. La guarnigione francese fu seguita nella sua ritirata da duecento cinquantadue famiglie nobili e quattrocento trentacinque famiglie del popolo.

Tante prove e tante disfatte non avevano esaurito l'energia dei Senesi: alcune centinaia di essi, abbandonando la loro città in mano al nemico, si stabilirono sulle alture di Montalcino, e vi fondarono, simili ai compagni di Enea, un nuovo stato (*nova regna resurgere Trojæ*), che potè resistere quattro anni, dal 1555 al 1559, a tutti i tentativi di Cosimo I.

Una parola ancora: nel 1557 Filippo II cedette a Cosimo l'antica città e dopo d'allora questa ebbe comune la sorte col resto della Toscana.

Il XVII secolo trascorse per Siena nel raccoglimento, in quella specie di torpore che caratterizza l'Italia, dopo lo sforzo gigantesco del Rinascimento. È strano come l'influenza della nostra letteratura sia penetrata allora sino alla città della Vergine. Eppure il fatto è incontestabile: il senese Girolamo (nato nel 1660, morto nel 1722) imitò il *Tartufo* di Molière e tradusse i *Plaideurs* di Racine.

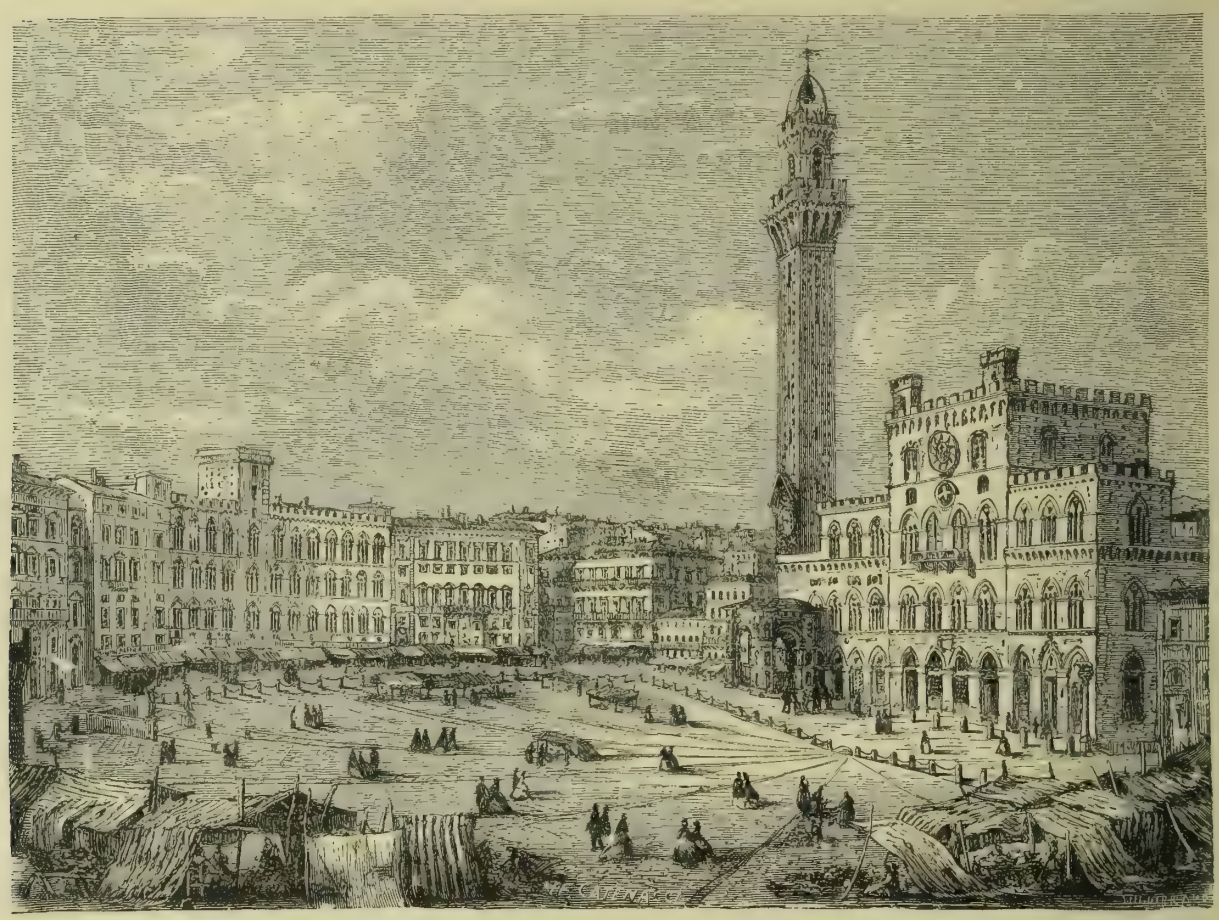
L'assunzione al trono pontificio di due Senesi sì cospicui, quali Paolo V Borghese

[1] Una gran parte delle Memorie o Commentari di Montluc è consacrata alla storia dell'assedio di Siena; non voglio privare i miei lettori del piacere di rileggere nell'originale tali testimonianze onorevoli sì pei Senesi che pel governo francese. È impossibile però non riportare anche qui alcuni tratti d'eroismo commoventi in modo particolare! Talora Montluc fa vedere i cittadini "che non mangiano più che il nostro panino, e un po' di piselli con del lardo, e delle pessime brode, e ciò una sola volta in tutta la giornata", e "decisi a mangiare i loro figli stessi prima di cedere"; ora rende loro giustizia dicendo che "com'è vero Iddio non vi fu mai un sol uomo, vecchio o giovane, che se ne rimanesse in casa anzichè prendere le armi".

(1602-1605) e Alessandro VII Chigi (1655-1667), illuminò alquanto tale città condannata ormai alle tenebre. Veri figli di Siena, essi illustrarono il loro pontificato con molti incoraggiamenti prodigati all'arte, con grandiose fondazioni, col completamento della basilica del Vaticano, la decorazione della piazza che precede la basilica, e molte altre imprese.

Fu una fortuna pei Senesi che l'attività di quei due grandi costruttori s'esercitasse ben lungi. In una città come la loro Siena, stretta tra colline e baluardi, Paolo V e Alessandro VII non avrebbero mancato di sostituire con fabbriche alla Bernini ed alla Borromini, tanti venerabili edifizi, che danno a Siena il suo carattere e ne formano la bellezza.

Trovandosi Siena sulla via tra Firenze e Roma,[1] non c'era viaggiatore rispettabile



La Piazza del Campo ed il Palazzo Pubblico.

che non vi soggiornasse. Fra gli altri il marchese di Seignelay, figlio del grande Colbert, la visitò nel 1671.

Più ancora del XVII secolo, il XVIII fu un'epoca di ristagno intellettuale e di torpore. Eccetto l'economista Sallustio Bandini (1677-1760) e l'anatomico Paolo Mascagni (1752-1815), Siena non può citare che qualche illustrazione puramente locale. La curiosità diminuì; l'iniziativa divenne debole, mentre un'estrema frivolezza invadeva persino gli ordini religiosi. Si voleva imitare Voltaire, ma nelle piccolezze soltanto. Una rettorica pomposa e vana e dei puerili esercizi poetici sostituirono l'indipendente discussione. Un autore italiano del tempo, i cui scritti abbondano di curiose osserva-

[1] Le principali tappe da Siena a Roma erano: Buonconvento, Forinieri, Radicofani, Acquapendente, Bolsena, Montefiascone, Viterbo, Ronciglione, Bracciano; il tragitto si compieva comodamente in tre giorni.

zioni, ma che la sua estrema licenza non permette di citare che di rado, si diffonde a dilungo sul talento dell'improvvisatrice Maria Fortuna, pastorella arcadica, altrettanto brutta quanto intelligente. A tali finezze dell'aristocrazia facevano riscontro nel popolo i progressi dell'ignoranza: l'istruzione divenne sempre più il privilegio delle classi dirigenti.

L'aspetto della città rifletteva lo stato delle menti. Un viaggiatore francese, l'abate Richard, la cui *Description hystorique et critique de l'Italie* comparve nel 1766, non accenna che a qualche movimento nel centro; il resto, dice egli, è triste, deserto e meschino. Egli aggiunge che "malgrado la dolce allegria degli abitanti, regna su tutti i volti, anche su quelli delle persone distinte (!) un'aria di languore che non è punto indizio di buona salute (!). A torto od a ragione si attribuisce tale disposizione al soggiorno che durante più di tre anni fecero a Siena gli Spagnoli (!)".

Solo di tanto in tanto la visita di qualche testa coronata faceva diversione nella monotonia di un'esistenza così vegetativa. È così che nel 1798 papa Pio VI passò tre mesi in quest'arca santa della divozione.

Il Pontefice Pio II predica la crociata.
(Affresco del Pinturicchio nella libreria del Duomo).

II.

Siena nel XIX secolo. La tradizione ed il progresso.

All'epoca nostra, l'esistenza dei Senesi è riscaldata e nobilitata dal culto del passato, e vivificata nello stesso tempo dall'iniziativa in ogni genere di progresso. Ciò che forma l'originalità ed il pregio d'una civiltà come la loro, sono le infiltrazioni moderne in un complesso in cui tutto ricorda memorie così lontane. Il contrasto è evidente: nella cornice antica, ch'è quasi rimasta intatta, penetrano un po' per volta le conquiste dell'êra novella.

Difficilmente si troverebbero anche in Italia degli esempi d'una trasformazione così normale e così sana. Prendiamo l'organizzazione delle risorse finanziarie: la principale delle banche senesi, il celebre *Monte dei Paschi,* conta oggi più di due secoli e mezzo di esistenza, e tuttavia non la cede per importanza ed attività a nessun stabilimento straniero. Nel 1885, nel duecento e sessantesimo anno della sua esistenza (si vede a qual punto in queste vecchie città italiane si perda la nozione del tempo), il *Monte dei Paschi* aveva un bilancio di più di 102 milioni, di cui più di sessanta garantiti da prestiti ipotecarii.

Osserviamo un po' l'*assistenza pubblica:* anche qui vi sono degli stabilimenti la cui esistenza risale a cinque o sei secoli e che furono messi al corrente d'ogni genere di progresso moderno. Io citerò a caso, tra le benefiche istituzioni di Siena, l'ospedale di *Santa Maria della Scala,* sulla piazza del Duomo, la Confraternita della Misericordia, il Ricovero di Mendicità, il Manicomio, la Casa di Ricovero per le Vedove, l'Asilo per gli Orfani, l'Ospedale dei Trovatelli, l'Ospedale dei vecchi infermi, il Ricovero dei Convalescenti, gli Asili pei bambini, il Ricovero dei Sordomuti, ecc. Quante città francesi, inglesi o tedesche possono vantare un simile complesso di opere di beneficenza?

I piaceri dello spirito non sono meno tenuti in onore: l'antica *Accademia dei Rozzi* istituì, nel suo palazzo dell'Indipendenza, delle sale di giuoco e di lettura, ed organizzò delle rappresentazioni teatrali. L'*Accademia dei Fisiocritici*, fondata nel 1691, s'occupa di scienze morali e di scienze fisiche, e mette a disposizione del suoi membri un gabinetto zoologico e mineralogico, un gabinetto di numismatica e d'archeologia e un giardino botanico. L'*Accademia dei Rinnuovati* veglia sul *Teatro Grande,* che sta nel *Palazzo Pubblico.* Poi ci sono i circoli di tutti i generi, gli *Uniti al Casino,* una *sezione del Club Alpino Italiano,* ecc.

Forse è dal lato dell'arte che si è maggiormente fatta sentire [1] la rottura col passato. Non è che manchino i mezzi d'istruzione: l'Istituto Provinciale delle Belle Arti conta bravissimi professori. Ma uno slancio veramente fecondo non s'improvvisa. Però i Senesi citano con orgoglio fra le illustrazioni dell'arte moderna il nome del loro concittadino, lo scultore Giovanni Duprè (1817-1882), l'autore di tante statue celebri e d'un eloquente volume intitolato "*Pensieri artistici*". Essi ricordano ugualmente con stima la memoria di Luigi Mussini, allievo di Ingres, e corrispondente della nostra Accademia di Belle Arti. Tutti quelli che avvicinarono tale amabilissima persona, ne vantano l'elevatezza dello spirito e la nobiltà del carattere. Lo scultore Tito Sarrocchi, allievo di Duprè, si distinse per la sua restituzione della Fonte Gaja. In sfere più modeste gli artisti industriali — scultori in legno, operai d'intarsio e in ferro — ripresero con successo la tradizione dei loro antenati del medio evo e del Rinascimento. Le loro opere, molto apprezzate dagli stranieri, superano in finezza quelle dei loro confratelli di Firenze, e raggiungono dei prezzi ben più elevati.[2]

[1] "Al principio di questo secolo, dice Franchi, un vento di morte sembra siasi scatenato sull'eredità delle epoche di gloria. Fu come una febbre di distruzione. Mi si è raccontato sovente di fuochi che si accendevano sulla *Piazza del Campo*, e che ciascuno alimentava con vecchie pitture, con cornici, ed intarsii, coll'unico scopo di ritirare dalla cenere il poco oro che sfuggiva alle fiamme. Dei gentiluomini di buon umore, davano preda ai fornelll della cucina, dei piccoli drappeggi a fondo d'oro, per conferire, dicevano, dell'eleganza e del lusso alle vivande."

[2] Almeno l'industria dei falsificatori, così fiorente in alcune città vicine — ch'io non indicherò altrimenti — sembra essere sparita da Siena. Io uso appositamente la parola sparita, perchè nel secolo scorso tale genere di traffico era dei più fiorenti. L'abate Richard descrive "degli uomini male in arnese, la spada al fianco, sedicenti cavalieri ed imparentati colle più grandi famiglie, che venivano ad offrire ai forestieri, a prezzi elevati, dei disegni eseguiti di recente da scarabocchiatori, riproducenti i quadri più noti, e li spacciavano poi quali originali di Beccafumi e d'altri pittori senesi, oppure dei bronzi, delle vecchie medaglie, ecc." A sentirli, la sola necessità li obbligava a disfarsene, ed essi

Tentiamo ora, con elementi tolti alla statistica, d'analizzare il meccanismo d'un'organizzazione sociale, in una città italiana di secondo ordine, qual è Siena. Un'occhiata sul libro degli indirizzi ci fornirà in proposito gli schiarimenti più categorici.

Nel 1882, secondo la guida di Bandini Piccolomini, si contavano a Siena 34 medici e chirurghi, 3 dentisti, 20 levatrici e 20 farmacisti, 29 avvocati e procuratori, 15 notai, 15 ingegneri agronomi, 4 architetti, 7 maestri di musica, 3 fabbricanti d'istromenti musicali, 2 d'armonium, 3 accordatori di piano, 4 professori di lingue viventi, 3 calligrafi; molti orefici, 6 orologiai, 2 armaioli. Le tintorie, poste presso la fonte Branda, occupavano circa 220 operai. Una società speciale, detta delle Terre bolari e gialle del Monte Amiata, s'occupava della terra di Siena che si ricava dalle Mazzarelle, nel comune di Castel del Piano. Otto tipografie, 3 litografie e 3 fotografie provvedevano alla diffusione della cultura.

Siena non possedeva tuttavia in quell'epoca alcun giornale quotidiano, ma in compenso una dozzina di periodici che apparivano una ed anche due volte al mese, ed altri alla settimana.

Par di sognare, vedendo nell'annuario in discorso dei nomi quali quelli di Enea Piccolomini, Bernardo Tolomei, Pandolfo Petrucci, Alessandro Saracini! I morti escono dalle tombe per confondersi con noi;

Anime di cavalieri, ritornate voi ancora?

Oppure trattasi semplicemente di pronipoti, che impongono ai loro figli viventi i nomi di gloriosi antenati?

Insomma è a Siena che si ha diritto di ripetere i bei versi, ed il bel precetto di Goethe: "Le cose più antiche pietosamente conservate; le più nuove accolte con gioia!"

III.

Passeggiata d'orientazione. Porte, piazze e strade.

Roma ha sette colli: Siena non ne ha che tre; ma questi, più vicini fra loro e più erti,[1] le conferiscono un aspetto più pittoresco. È una successione non interrotta di brusche discese, di salite difficili, di vie tortuose che circondano i fianchi dei colli

preferivano darli ad un prezzo mediocre ai forestieri, piuttosto che venderli ai loro concittadini, dai quali non volevano fosse conosciuta la loro miseria.

Il traffico delle antichità continuò a rappresentare a lungo la sua parte nel commercio senese. Or son dieci anni, si potevano avere, a prezzi moderati, degli affreschi o dei quadri dei Primitivi, dei cofanetti scolpiti, delle majoliche, dei ricami. Fu specialmente dopo la soppressione delle corporazioni religiose, nel 1866, che infiniti ornamenti affluirono sul mercato: si offrivano a prezzo vile delle stoffe sacre, o dei vasi di farmacia, oggi così ricercati; il termine "roba di convento" divenne corrente nel linguaggio degli antiquari italiani. Oggidì la lotta è cessata, per mancanza di combattenti, voglio dire che il traffico s'è arrestato per mancanza di mercanzie; gli antiquari l'uno dopo l'altro chiudono bottega. L'Italia è esaurita per questa lenta consunzione che dura già da mezzo secolo; si trova più facilmente ed a miglior mercato il gingillo italiano a Parigi, anzichè a Firenze o a Roma.

Però nutro ancora qualche speranza, e da un cicerone mi faccio condurre nell'appartamento d'un dilettante. Si sale una stretta scala; arrivato su, scorgo pochi mobili, dei canapè bizzarri collo schienale ornato di pitture nello stile etrusco, ed in ricambio la più strana collezione di gingilli, la *Giovanna d'Arco* della principessa Maria, dipinta color bronzo, le *Ballerine* del Canova. Ma a Siena, come un po' dappertutto, non mancano dei credenti che prendono il piombo per oro puro, e mescolano una nota comica al culto, sarebbe più esatto dire alla ricerca del passato.

[1] Il più alto raggiunge i 340 metri sul livello del mare. L'altezza media è di 316 metri.

o si stendono diritte, con arditi pendii, sui bassifondi, quasi una freccia lanciata in un abisso.[1] Nondimeno, come a Venezia uno può recarsi ovunque a piedi, impiegandovi un po' di tempo, così anche a Siena, per quanto dirupate sembrino le vie, si può andare dappertutto in vettura, facendo le svolte necessarie.

La natura, non meno della mano dell'uomo, dette a Siena una fisonomia diametralmente opposta a quella di Firenze. Una è situata nella pianura dell'Arno; ad eccezione della collina che si stende da San Miniato al palazzo Pitti, vi si cercherebbe invano qualche irregolarità nel terreno. L'altra invece, posta sopra un triplice colle, di cui essa incorona la cima, e ricopre i fianchi, è tutta a salite e a discese; l'orizzonte cangia posto incessantemente; ad ogni angolo di via, un nuovo quadro, altrettanto pittoresco quanto inatteso, si stende innanzi allo sguardo; ora ci troviamo in un basso fondo, circondato da tutti i lati da gigantesche costruzioni; ora dominiamo liberamente il dedalo di viuzze, l'intreccio delle mura, che seguono le sinuosità dei sentieri, o le valli e le colline circostanti. A Firenze, un rigoroso livellamento; a Siena, le più tortuose vie di comunicazione: a Firenze la bella pietra da taglio; a Siena, ovunque il mattone, — eccetto che in una mezza dozzina di edifizi pubblici; — di dimensioni più piccole dei blocchi di "pietra serena„ o di "pietra di macigno„, il mattone offre il vantaggio di secondare, in certo modo, più esattamente le mille e mille irregolarità del terreno. Grazie a tale facilità, le strade si alternano con un'infinità di piazze.

L'arteria principale, la "via Cavour„, che parte dalla stazione per giungere sino a "Porta Romana„ dopo innumerevoli salite e discese, è lastricata, e come quasi in tutta la Toscana, senza marciapiedi.

Questa via non è la sola il cui nome ricordi gli episodi della guerra dell'indipendenza. La "via Palestro, la via Magenta, la piazza Vittorio Emanuele, la piazza dell'Indipendenza, la via Garibaldi„, evocano ogni specie di ricordi, cari all'Italia moderna. Delle pompose iscrizioni accentuano vie più tali manifestazioni di patriottismo. Sulla casa d'un soldato, ucciso, non mi ricordo più in quale battaglia, fu posta una lapide coll'elogio di quell'eroe (via Cavour presso all'Hôtel di Siena); non è questo un esagerare un po' troppo? Il dovere non comporta tante frasi, ed il promettere l'immortalità ad ogni combattente significa guastare lo spirito militare.

La via Cavour è fiancheggiata da bei negozi, dalla piazza del "Monte dei Paschi„ sin quasi alla "Costerella dei Barbieri„, ove abita il bravo fotografo Lombardi, che tanti servigi rese alla popolarizzazione dei capi d'arte della sua città natale. Nelle vetrine si veggono esposti ricchi mobili, novità di mode, articoli di Parigi, apparati d'ottica, macchine da cucire, velocipedi, ecc. Una monumentale costruzione, "il Caffè Greco„, si distingue per le sue ampie sale, che mettono direttamente sulla strada, ed i cui specchi protetti da veli, formano il principale ornamento.

Nelle vie laterali, i negozi hanno un aspetto molto più modesto: le osterie o i caffè rassomigliano talora a veri sotterranei, con vôlte oscure e profonde. In certi quartieri gli stemmi dei patrizi si alternano sulle facciate colle tabelle delle Compagnie d'assicurazioni, quasi sempre straniere.

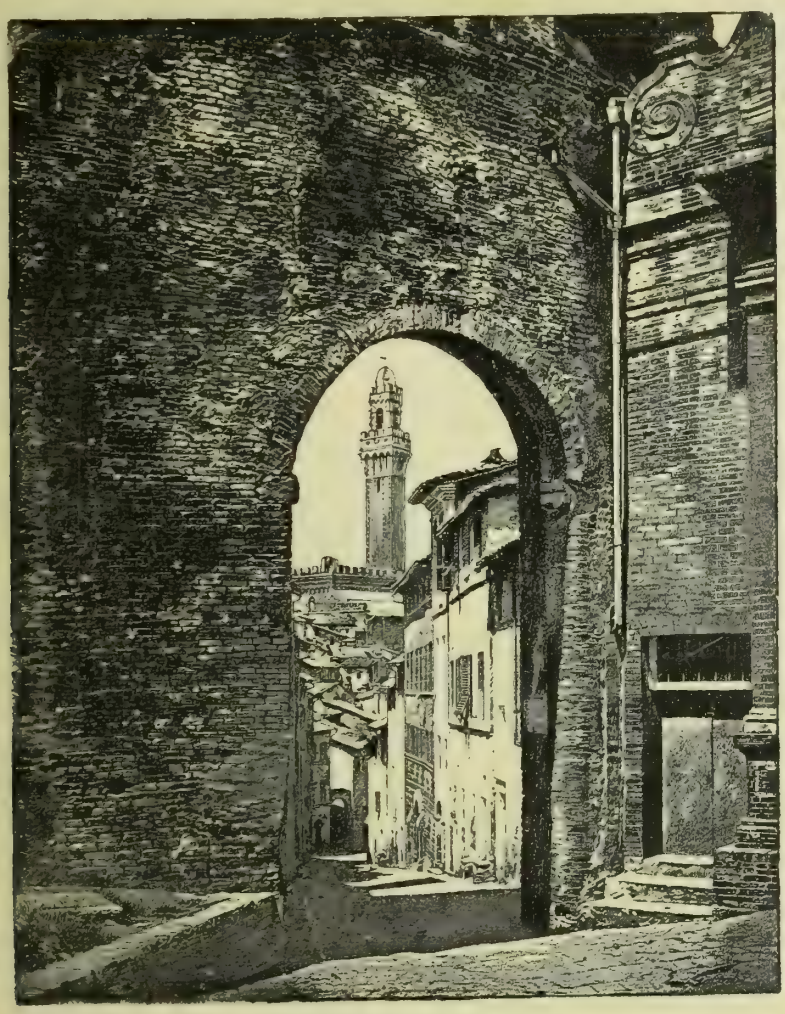
La circolazione delle vetture è limitatissima. Di tanto in tanto qualche pesante equi-

[1] Montaigne, che visitò Siena qualche lustro dopo il famoso assedio del 1554-1555, e che "la riconobbe specialmente per il rispetto alle memorie„, ne fa uno schizzo spiritoso: "È, disse, una città disuguale, posta sul dorso di una collina, su cui trovansi la maggior parte delle vie; di queste alcune sono in salita, altre in discesa. Essa conta fra le belle d'Italia, di primo ordine, della grandezza di Firenze; il suo aspetto la dimostra piuttosto antica. Essa ha molte fontane, e dalla maggior parte di queste i privati tolgono delle vene pel loro servizio particolare. Hanno cantine buone e freschissime.„

paggio, col domestico in livrea; poi ad un tratto un gran carro trascinato da due buoi dalle corna potenti, e scortato da contadini.

I lavori dei campi, tanto considerati in Arezzo, ed in tutte le altre città della Toscana, non contano qui che pochi addetti, abitanti in appositi quartieri. Per lungo tempo, le occupazioni esclusive di tale popolo consistettero nell'industria e nel commercio.

Già da vent'anni, dacchè io, a frequenti intervalli, visito Siena, rilevo ad ogni nuovo viaggio grandi mutamenti, sopratutto una crescente prosperità. Per l'addietro potevasi girare per mezz'ora senza trovare una trattoria, oggi queste abbondano.[1]



Una contrada di Siena.

Ma è tempo, dopo aver girato per strade e straduccie, di dedicarsi un po' ai monumenti. Seguirò il seguente itinerario, che mi sembra il più pratico: I. Il Duomo e le costruzioni adiacenti; II. l'Accademia delle Belle Arti; la chiesa di San Domenico, l'Oratorio di Santa Caterina; III. la via Cavour, la piazza del Campo, il Palazzo pubblico, ed il palazzo Piccolomini; IV. le diverse chiese, ed il convento dei "Minori Osservanti".

[1] Il movimento dei forestieri è considerevole, almeno a giudicarne dalla quantità degli alberghi e delle guide. Osservo soltanto negli anni 1881-1885 cinque guide diverse: quelle di Brigidi (II edizione 1885) e di Bandini Piccolomini (1882), quella redatta da "una società d'Amici" (1883), la Pianta-Guida (1881) e la guida inglese di Bevir (Londra 1885).

IV.

Il Battistero ed il fonte battesimale. — Il Duomo. — I suoi architetti ed i suoi istoriografi. — Da Montaigne a Taine. — Gli scultori: da Niccolò Pisano a Michelangiolo. — La pittura: dal Pinturicchio a Beccafumi.

La nostra prima visita sarà, come è giusto, per il Duomo: situato sopra una delle colline più alte, press'a poco verso il centro delle due insenature che Siena forma al sud, esso domina la città, che si è capricciosamente sviluppata intorno a tale nocciolo primitivo, e quasi sotto la sua egida.

Una via erta, "una salita„ come si dice a Roma, "una costarella„ come si dice a Siena, conduce al Battistero, o chiesa di San Giovanni, che è dominata, e direi quasi schiacciata dalla cattedrale.

La facciata del Battistero, costrutta secondo il progetto di Giovanni di Mino del Pelliciajo (1382), il cui disegno si conserva nel museo dell'Opera del Duomo, manca veramente di carattere, di decisione, di rilievo. Non ci sono che false arcate e false finestre; il finestrino ogivale, praticato al disopra della facciata, nella parte incompleta, non dà che una scarsa luce.

Sull'alto della scala, vediamo un genere d'incrostazione particolare a Siena e di cui voglio brevemente descrivervi la tecnica: le figure si compongono di lastre di marmo bianco, tagliate a profili, ed incastrate nel marmo nero; i tratti del volto, le pieghe dei vestiti e degli ornamenti sono indicati da punti o da linee, incavati nelle lastre bianche, e ricolmi di mastice. Il corpo stesso dell'edifizio è formato da tre arcate a volte ogivali e composte da file di marmi bianchi e neri, alternati. Il fonte battesimale (a Siena come a Firenze, tutti i battesimi si danno al Battistero, e non nelle chiese parrocchiali) s'impone alla nostra attenzione pei suoi bassorilievi, firmati coi nomi più celebri di Siena e di Firenze: Jacopo della Quercia, Donatello, Ghiberti, Giovanni di Turino, ecc.[1] Il fondo dorato contiene sei bassorilievi in bronzo, separati gli uni dagli altri da angeli di maggiori dimensioni; è dominato da un'iscrizione, tracciata in smalto bleu; al disopra si erge una specie di ciborio, con nicchie ornate di figure, nello stile di Jacopo della Quercia. Più in alto presso ai frontoni che sormontano ciascuno delle nicchie, stanno sei angioli in bronzo dorato, e finalmente sopra una cornice di cattivo gusto, un san Giovanni Battista colla Croce.

L'elemento moderno sorprende spiacevolmente nel Battistero: non vi sono che altari del XVII o del XVIII secolo, voti d'argento d'un'epoca più recente ancora, degli arredi, come inginocchiatoi, pile dell'acqua santa, ecc., d'una volgarità, d'una meschinità e bruttezza irritante.

A mala pena si sente il coraggio di prolungare la visita, per dare un'occhiata agli affreschi della vôlta, tra cui figurano le composizioni d'uno dei maestri della pittura senese nel XV secolo, il Vecchietta; d'altronde la vicinanza della cattedrale nuoce al Battistero; il visitatore non avrà nè tempo abbastanza, nè sufficiente potenza ammirativa per apprezzarne tutti i tesori.

[1] La descrizione si trova nel I volume della mia *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.*

Prima di descrivere questo santuario, a cui sei secoli e venti generazioni hanno dato la parte migliore della loro magnificenza e del loro gusto, tentiamo di descrivere brevemente la storia abbastanza complicata della costruzione.

I lavori erano in corso sin dal 1229; nel 1264 la cupola era finita. Nel 1317 si prolungò il coro sino al disopra del Battistero. Nel 1322 si decise d'innalzare un santuario più vasto e più ricco; ma molti anni trascorsero in deliberazioni, e non fu che nel 1339 che si cominciò a prolungare l'edifizio dal lato della Piazza Manetti, in modo che la navata dell'antica cattedrale formasse la crociera della cattedrale nuova. La peste del 1348, poi i difetti scoperti nel 1356, nella costruzione, fecero sospendere tale lavoro gigantesco, che è rimasto allo stato di rovina. Quanto alla facciata, essa fu rifatta alla fine del secolo XIV coll'aiuto d'elementi più antichi sotto la direzione, pare, di Giovanni di Cecco. È forse da stupire se l'insieme manca d'unità, se certe parti dell'esterno non rispondono alla ricchezza dell'interno? È così che i lati peccano, senza dubbio, per eccesso di semplicità, a differenza di quelli della cattedrale di Firenze, forse altrettanto poveri di forma, ma che spariscono sotto un magnifico tappeto d'intarsii. È egli necessario aggiungere per tutti coloro che sono famigliari coll'architettura gotica d'Italia, che i contrafforti sono appena apparenti e che gli archi d'appoggio brillano per la loro assenza?

L'Angelo parla a Zaccaria.
(Bassorilievo di Jacopo della Quercia nel Battistero).

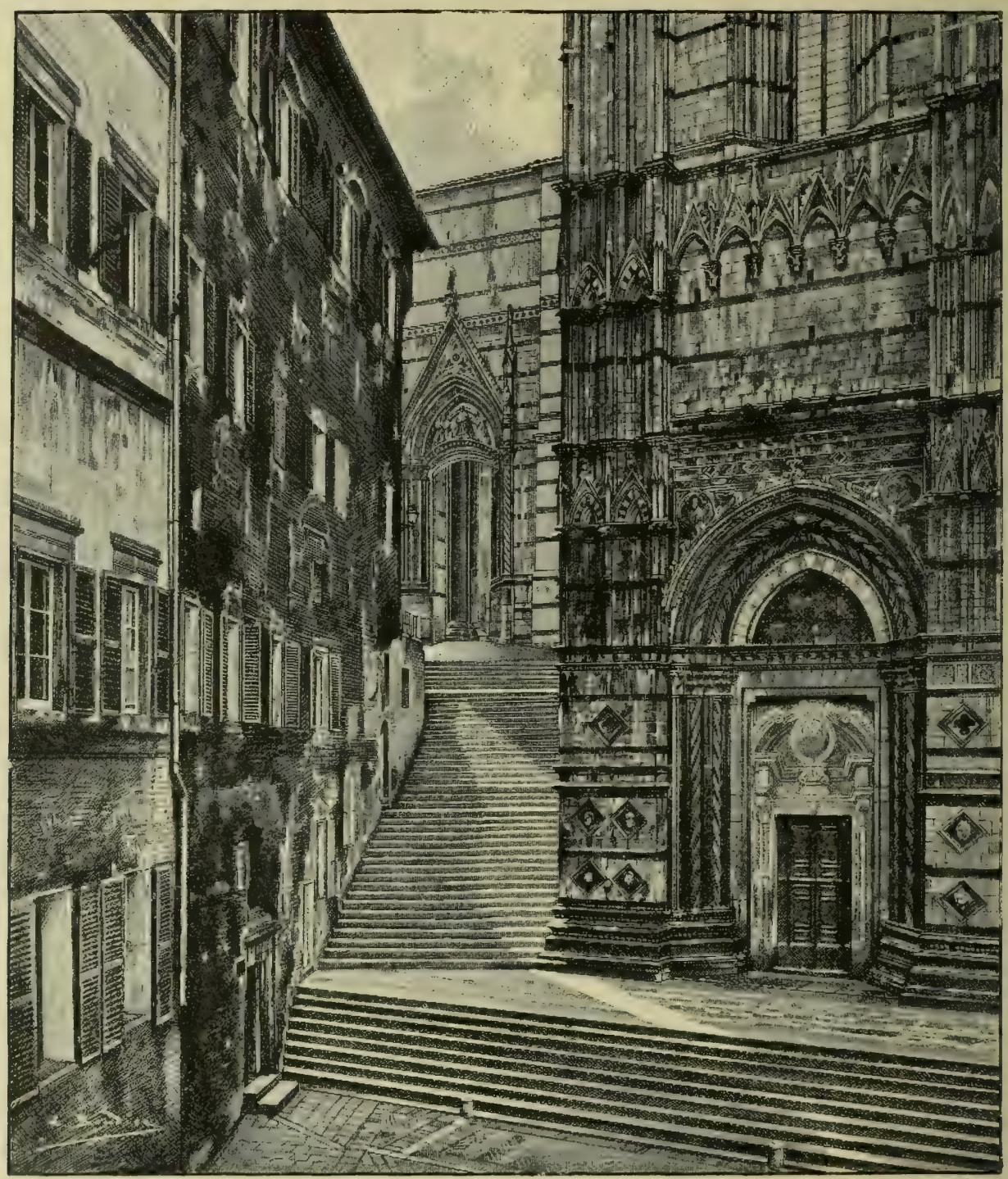
Nel campanile, l'eleganza della struttura tiene il posto d'ornamentazione: esso ha sei piani di finestre il cui numero cresce dalla base all'apice: nel piano inferiore se ne conta una, due al secondo piano e così di seguito sino all'ultimo piano che ne conta sei.

La cupola ottagonale, a lanterna ed a gallerie esterne, che circonda la crociera, è elegantissima. Notiamo che i Senesi non ebbero bisogno di agitarsi tanto, come i loro vicini, i Fiorentini, per condurre a termine tale costruzione. Essi hanno potuto far senza Brunellesco, e senza tutto quello schiamazzo.

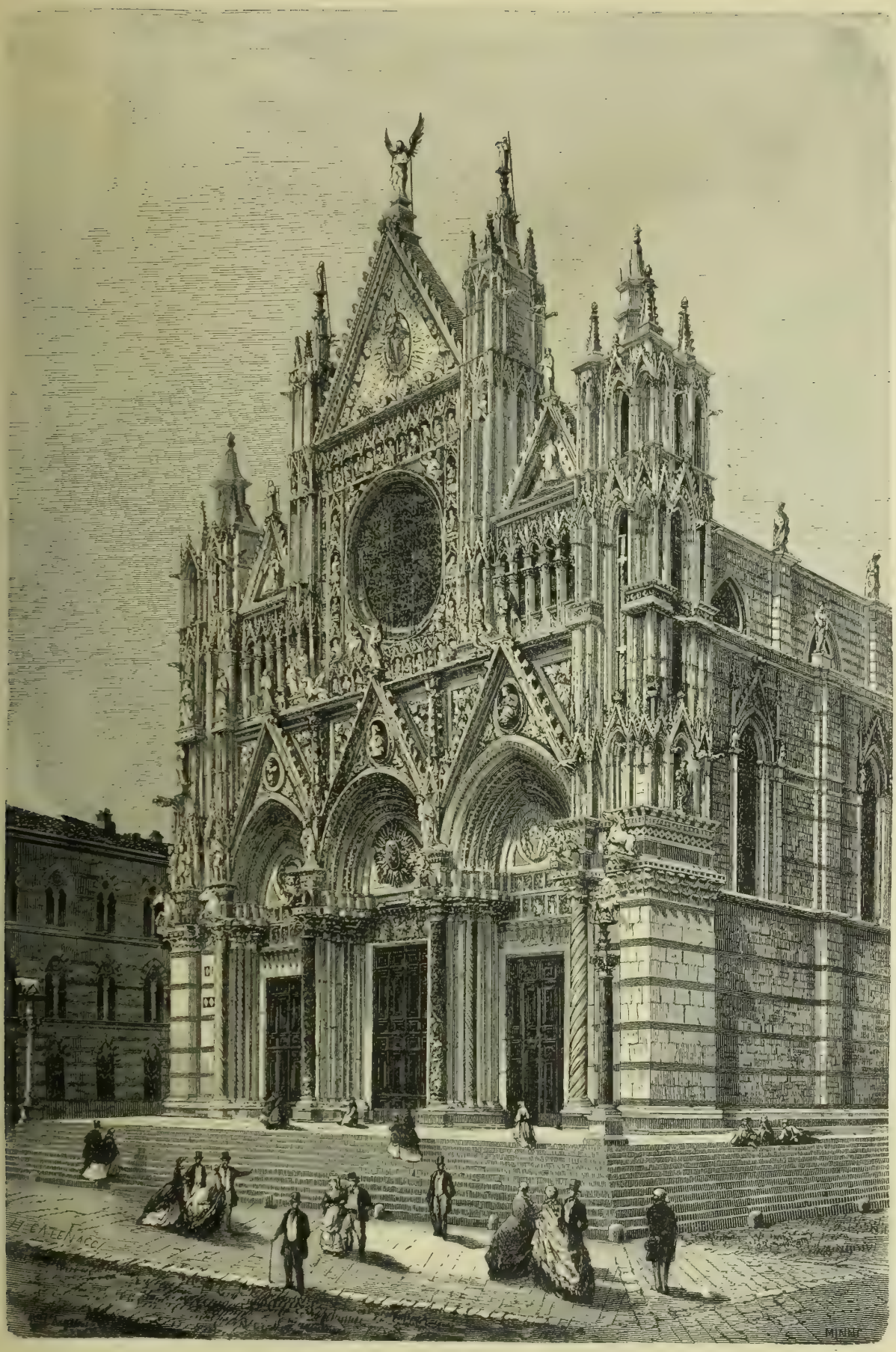
Non ostante il partito preso della sobrietà per ciò che riguarda i lati dell'edificio, vi si scopre però una quantità di graziosi soggetti sparsi qua e là. Tale è sopra una delle porte laterali il fregio che porta la data del 1489, ornato, nel centro, della mezza figura della Vergine col Bambino tra le braccia, mentre due angeli dai lunghi panneggiamenti l'adorano in ginocchio, e due genii svolazzano alle estremità. Un tal miscuglio di ricordi cristiani e pagani non ritrae forse benissimo quei tempi? D'altra parte il lavoro è squisitissimo, tanto armonico nel suo stile, quanto grave e raccolto nell'espressione. La tinta gialla dei marmi aumenta l'effetto. Ma ciò che costringe veramente all'ammirazione sono gli avanzi della seconda cattedrale, formanti un angolo

retto colla cattedrale presente, e rivelanti, oltre ai risultati ottenuti, lo sforzo gigantesco.

La facciata, molto restaurata, comprende tre porte sormontate da frontoni triangolari, poi un rosone fiancheggiato da due altri frontoni, infine un terzo frontone più importante, e dei pinacoli che coronano il tutto. E, si capisce, il prospetto generale adottato per la facciata della cattedrale d'Orvieto, è pure opera di Senesi. L'insieme, colorito e mosso offre in abbondanza dei tratti vigorosi che mancano troppo spesso nelle facciate



Scala che conduce dal Battistero al Duomo.



Il Duomo di Siena.

italiane. Forse pecca persino per eccesso di lusso; le sculture, le incrostazioni in marmo bianco, rosso e nero, non bastarono; si credette necessario, or son circa quindici anni, d'aggiungervi dei musaici: la *Natività* e l'*Assunzione della Vergine*, eseguite a Venezia nel 1877 dalla casa Castellani, sui cartoni del pittore Luigi Mussini fiorentino stabilito a Siena (p. 110 del testo), la *Presentazione della Vergine al tempio*, eseguita sui cartoni d'Al. Franchi.

Per quanto sia ricca la facciata, non è nulla in confronto dell'interno: le più sontuose nostre cattedrali romane e gotiche, non servono a dare neppur una pallida idea del lusso che hanno spiegato qui i Senesi. Dopo il XV secolo il santuario senese sbalordiva e affascinava i visitatori. L'istoriografo della spedizione di Carlo VIII, Andrea de la Vigne, osservatore ottuso, e verseggiatore comunissimo quant'altri mai, trova persino lui, nel *Vergier d'honneur*, degli accenti commossi per celebrarne la magnificenza.

Montaigne, poco suscettibile alle impressioni d'arte, s'entusiasma per la profusione dei marmi: "Il Duomo, che non è inferiore affatto a quello di Firenze, è rivestito dentro e fuori, quasi ovunque, di questo marmo: trattasi di pezzi quadrati, gli uni dello spessore d'un piede, gli altri meno, con cui s'incrostano, come d'un fregio, queste fabbriche di mattone, che è il materiale solito in questa nazione".

Tale meraviglia di stile gotico sbalordisce persino i frivoli viaggiatori del secolo scorso: Lalande dichiara che l'edificio è della massima magnificenza sì da potersi contemplare con piacere anche dopo San Pietro di Roma.

Nell'epoca nostra, la cattedrale di Siena ispirò a Taine una delle pagine più brillanti del suo *Voyage en Italie*, che ne conta sì gran numero.[1]

Or son pochi anni, un telegramma riempì d'angoscia tutti gli amici dell'arte: la cattedrale di Siena, dicevasi, era in fiamme; lo stesso edificio e tutti i tesori d'arte ivi racchiusi, tutto era perduto. Per fortuna, accertato il fatto, si trovò che l'incendio s'era limitato al soffitto della cupola e la riparazione dei guasti prodottisi non era che quistione di denaro.

La scultura e la pittura si dividono press'a poco in parti uguali la decorazione del Duomo: la prima conta nel suo attivo una lunga serie di altari, di pale d'altare, di statue o di busti di pontefici e d'imperatori, di sepolcri, il pergamo, gli angeli che servono da torciferi, le pile dell'acqua santa, ecc.; la seconda è rappresentata dalle vetrate, dal pavimento, dagli affreschi, dai quadri d'altare, infine dagli intarsii in legno, ornati essi pure di pittura. È tutto un succedersi di capolavori, ciascuno dei quali, preso separatamente, basterebbe a render celebre un altro santuario, ma che qui si completano gli uni cogli altri, e si fondono in un'unica armonia di rara intensità. Non credo di esagerare affermando che lo studio — per quanto poco profondo — di tutti questi tesori, esigerebbe per lo meno una mezza dozzina di sedute.

La metropoli senese non è uno di quei monumenti che vede, da una certa epoca in poi, sfilare generazioni e generazioni, senza che queste vi lascino traccia alcuna. I discendenti hanno pietosamente continuato l'opera intrapresa dai loro antenati. Forse la decorazione v'ha perduto alquanto di quell'unità così cara a certi architetti o archeologi

[1] "L'impressione, dice egli, è insuperabile: non ha a che fare con quella che vi rimane dopo visto San Pietro di Roma; una ricchezza e una sincerità d'invenzione meravigliosa: il più ammirabile fiore gotico, ma d'un gotico nuovo, sbocciato in un clima migliore, e tra genii colti; più sereno e più bello, religioso eppure sano, e ch'è, rispetto alle nostre cattedrali, ciò che sono i poemi di Dante e Petrarca in confronto alle canzoni dei nostri trovatori; un pavimento e dei pilastri di marmo ove si alternano le file bianche alle file nere, una legione di statue viventi, un misto naturale di forme gotiche e di forme romane: dei capitelli corinzi, che portano un labirinto di vôlte dorate e di vôlte adorne d'azzurro e cosparse di stelle."

della scuola di Viollet-le-Duc, e ch'essi hanno tentato di ristabilire con delle sacrileghe mutilazioni, mentre tale unità non è che il contrassegno di edifici morti, da cui s'è distratto l'interesse o l'affetto del pubblico. Ma l'insieme, in seguito a continue prove di pietà e di liberalità prodigate dai fedeli d'ogni secolo, riceve un calore ed un'eloquenza indescrivibile. Ecco perchè non mi rincresce vedere persino Bernini chiamato a concorrere ad arricchire il santuario. Abbandonati alle loro proprie ispirazioni, i Senesi non avrebbero pensato probabilmente a rivolgersi all'artista alla moda; per ispiegarsi l'ordinazione affidatagli, bisogna ricordare che uno dei principali protettori dell'architetto scultore romano, il papa Alessandro VII, era un figliuolo di Siena.

Grazie a ricchi lasciti, l'opera del Duomo è in grado di continuar sempre i lavori di ristauro del santuario. Ne venne che s'è formata così una scuola d'abili scultori, che hanno contribuito non poco nei tempi nostri alla prosperità della città.

Una luce dolce e armonica avvolge e riscalda tutte queste opere, apparentemente così disparate: l'altar maggiore che sparisce sotto i bronzi, i sedili di legno così ricchi; le pale d'altare in marmo cogli eleganti rabeschi. Tale illuminazione, sufficiente e discreta ad un tempo stesso, si ottiene principalmente per mezzo delle finestre del secondo piano.

La tendenza generale verso la policromia si svela nell'alternarsi delle file di marmo bianco e di marmo nero (per cui alcuni scrittori del secolo scorso, osarono paragonare il duomo ad un ampio catafalco). Il coro è l'unica parte in cui il bianco domini assolutamente. Le vôlte sono tutte dipinte d'azzurro e sparse di stelle d'oro.

Dal lato dell'architettura, non si può dire che tutto sia irriprovevole: i pilastri gotici colla loro base che conservò l'impronta romana, sono un po' secchi, senza la morbidezza ed il colore dei nostri pilastri francesi. Ma chi avrebbe il coraggio d'insistere su tali imperfezioni innanzi ad uno spettacolo così abbagliante?

La serie delle opere d'arte comincia coll'interno della facciata. Prima di tutto il bassorilievo sulla porta centrale: vi si svolgono scene evangeliche con la purezza e la nobile semplicità che si scorgono sui sarcofaghi antichi. Al disopra brilla una vetrata, un rosone, la *Cena Sacra*, eseguita dall'abile lavoratore in cristalli, il senese Pastorino (1549), secondo un modello di Pierino del Vaga.

Le colonne istoriate che sono poste ai lati della porta centrale e che, come stile, ricordano quelle del battistero di Pisa, spariscono sotto gli ornamenti: non è che fogliame con genii nudi, leoni uscenti dalla corolla di fiori, oppure in atto d'assalire un uomo seminudo, la lupa che allatta Romolo e Remo, avoltoi che divorano un capriolo, teste di divinità fluviali, aquile, genii col corno dell'abbondanza, e donne che giuocano o lottano con dei satiri. L'ispirazione, si vede, è del tutto pagana; si capisce che qualche colonna antica dovette servire da prototipo. Per la libertà, l'ampiezza ed il movimento, i bassorilievi si riavvicinano ugualmente ai migliori esempi dell'arte romana.[1]

Le due pile dell'acqua santa, di marmo, sono una delle creazioni più intellettuali dello scultore architetto senese Antonio Federighi (1462–1463). Quella a destra è arricchita da teste di cherubini, di delfini e di testuggini. Quattro statue nude, colle mani legate dietro la schiena, sostengono la vasca; sul piede, terminato a gambe di leone, si svolgono dei bassorilievi rappresentanti dei genii nudi, l'amore, o qualche analoga divinità, seduta sopra un carro trascinato da due bimbi, una Nereide a cavallo sul dorso

[1] Mi si afferma che tali colonne, di cui una porta la data del 1483, furono eseguite in origine pel Palazzo municipale.

d'un tritone, soggetto ripetuto due volte. Questo piede, m'affretto ad aggiungere, è un avanzo prezioso dell'antichità; il suo stile puro e castigato, si stacca anche da quello dello stesso corpo del monumento, di cui le quattro cariatidi, dalle mani legate dietro la schiena, hanno qualche cosa di goffo e di rigido, con velleità realiste molto accentuate.

Nella navata, ciò che sorprende a prima vista sono i busti di pontefici e d'imperatori scolpiti sotto la cornice che si stende sotto le finestre del secondo piano. Si contano in tutto cento e sessant'un sovrani pontefici, da san Pietro sino a Lucio III.

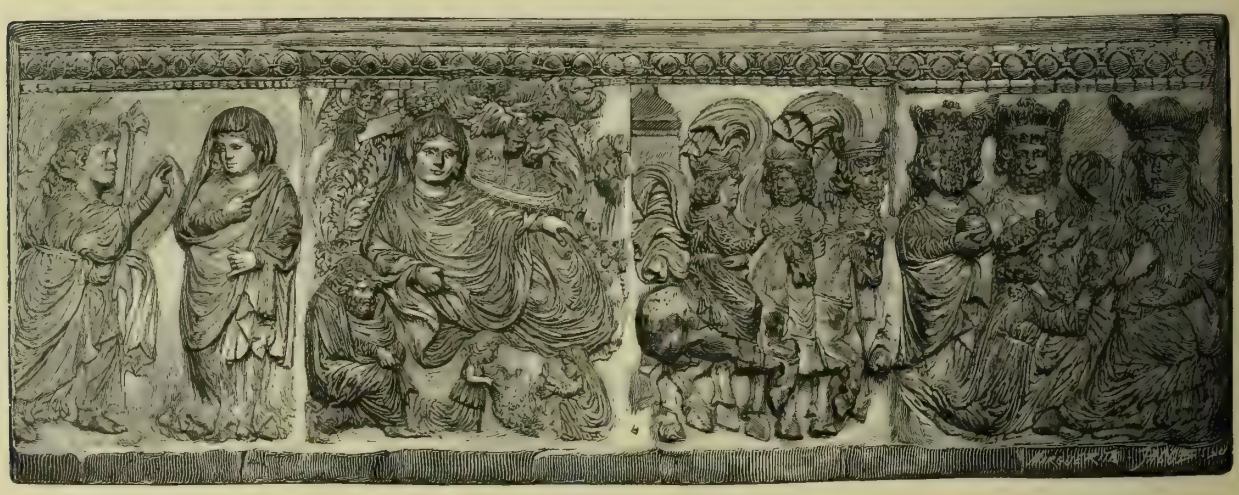
Fra essi vedevasi per l'addietro la pseudo-papessa Giovanna; ma questa venne tolta nel 1600, per ordine del granduca Ferdinando, in seguito ad istanze del papa Clemente VIII.

Quanto ai sei pontefici originarii di Siena, si fece a tutti l'onore d'una statua posta o nell'ingresso, o nelle quattro cappelle della crociera.

Ai sovrani pontefici, i Senesi aggiunsero 32 busti dei capi del Sacro Impero germanico:

Le due metà di Dio; il Papa e l'Imperatore.

Facciamo astrazione un istante dal luogo occupato dalle numerose sculture, statue o bas-



Bassorilievi provenienti da Ponte allo Spino, oggi nel Duomo di Siena.

sorilievi, esposti verso il centro del Duomo, e classifichiamoli nell'ordine cronologico. Otteremo così un prospetto dello sviluppo dell'arte in Toscana da Niccolò da Pisa sino a Donatello e Jacopo della Quercia, dal Vecchietta e Francesco di Giorgio sino a Michelangiolo.

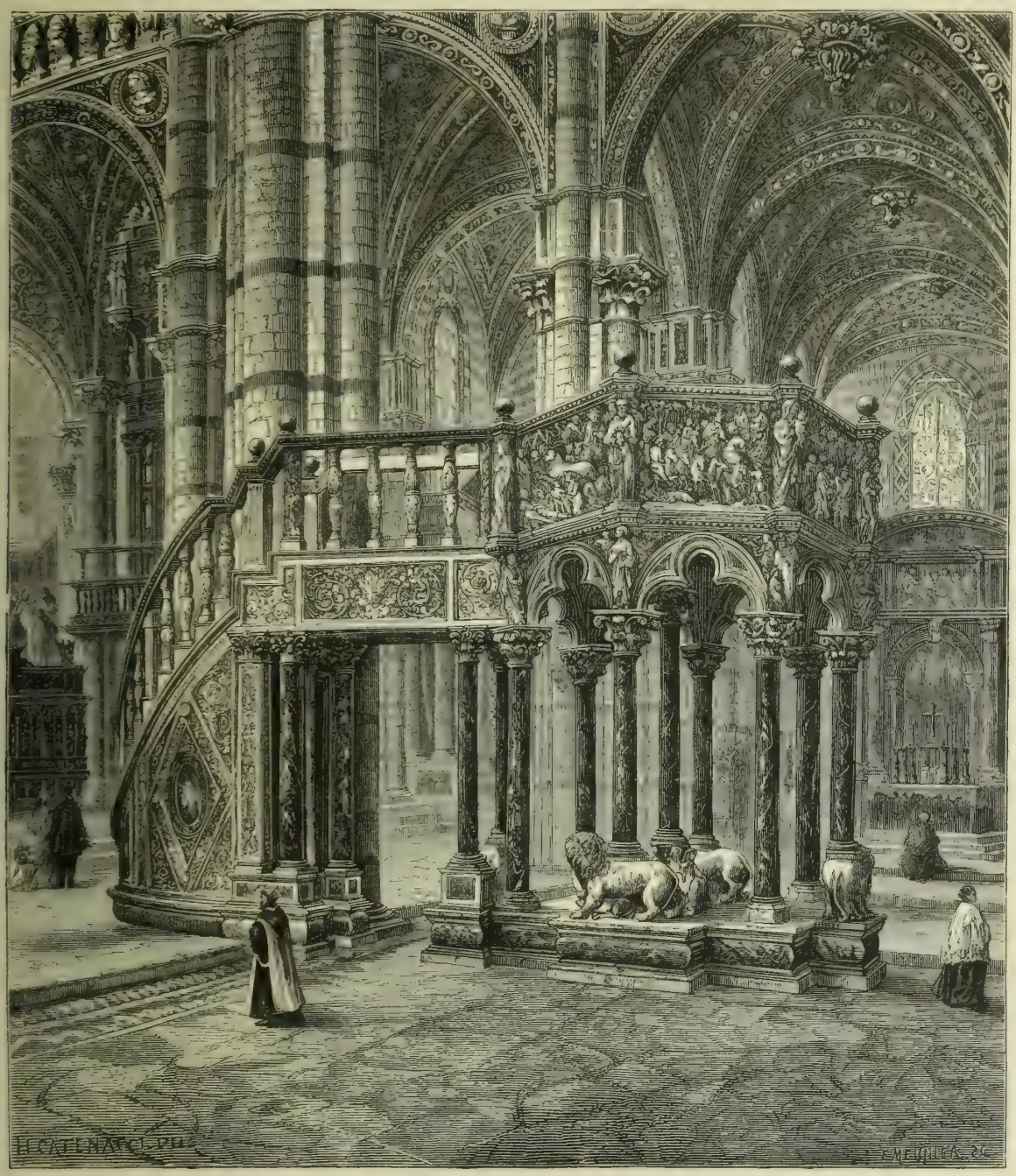
La scultura si risentì a lungo a Siena delle prevenzioni che contr'essa avevano i Bizantini. Senza essere sacrificata, come presso costoro, essa non rappresentò che una parte secondaria in confronto alla pittura.

Un bassorilievo proveniente dalla chiesa di Ponte allo Spino, e rappresentante l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, non ha da invidiar nulla, quanto a grossolanità, al pulpito della chiesa di San Bartolomeo di Pistoia, di cui appare contemporaneo. San Giuseppe seduto innanzi alla Vergine è per lo meno tre o quattro volte più piccolo di questa. Notiamo tuttavia che se c'è povertà e miseria nel bassorilievo di Pistoia, altrettanto nutrite sono le linee nel bassorilievo di Siena.

Ben diversamente ammirabile è il monumento che si scorge a sinistra, dopo esser passati sotto alla cupola: il pergamo di Niccolò Pisano.[1]

[1] Il contratto, col quale Niccolò Pisano s'impegnò, il 5 ottobre 1266, di eseguire il pergamo, esiste ancora negli archivi dell'Opera del Duomo. Tale pergamena indica che Niccolò avrebbe spedito da Pisa le colonne, i capitelli, le lastre

La struttura del pergamo è altrettanto sapiente che razionale: una scala a semicerchio, costrutta nel XVI secolo, secondo i disegni di Riccio, conduce ad una specie di passaggio sorretto da quattro colonne; tale passaggio a sua volta mette capo al pergamo esagonale, sostenuto da otto colonne, di cui parecchie posano sul dorso di leoni.



Il pulpito di Niccolò Pisano.

e di cui un'altra ha per base un gruppo di figure. Questi leoni e leonesse hanno un aspetto calmo, maestoso, veramente decorativo. Dettaglio commovente: le leonesse allat-

di marmo, ecc., necessarie alla costruzione del pulpito. Ciò fatto, egli verrebbe a stabilirsi a Siena coi suoi aiutanti, lavorando continuamente sino ad opera compiuta. Non gli sarà permesso che quattro volte all'anno d'assentarsi per andare a Pisa, ove potrebbe rimanere non più di quindici giorni. Il suo onorario è fissato a otto soldi pisani, ogni giorno di lavoro. Quello dei suoi aiutanti Arnolfo e Lapo di sei soldi, di suo figlio Giovanni di quattro soldi. Nel 1267 un quarto aiutante, il fiorentino Donato, fu aggiunto ai precedenti.

tano i loro piccini. Il gruppo delle donne sedute ai piedi della colonna centrale (personificazioni delle Virtù?), è ugualmente bello, d'una libertà e grandezza perfetta.

I soggetti scelti per i bassorilievi che ornano il pergamo sono gli stessi, o poco diversi da quelli del pulpito del battistero di Pisa. A prima vista neppure la disposizione ne differisce; guardando più attentamente, però, non si tarda a scoprire delle notevoli differenze, ch'io non esito ad attribuire alla collaborazione di Giovanni da Pisa, il focoso e violento figlio di Niccolò. Nella *Crocifissione*, il san Giovanni piagnucoloso, come nella *Discesa dalla Croce*, del duomo di Lucca, e nel pulpito di Pistoia, potrebbe benissimo rappresentare la firma di tale drammaturgo maestro.

In altre scene dominano tali effetti di torso, famigliari pure a Fra Guglielmo, il più abile degli allievi di Niccolò, e che ci autorizzano a credere che tale artista abbia collaborato anche al pergamo di Siena.

Giacomo della Quercia, l'emulo del Donatello, passa quale autore del fonte battesimale della cappella San Giovanni, sebbene per la straordinaria ampiezza, e l'abuso degli scorci, appaia piuttosto contemporaneo di Michelangiolo. L'anomalia non è che apparente: quante volte non ricorse Buonarroti al suo predecessore senese!

Questo monumento, essendo poco conosciuto, credo utile darvene qui un'esatta descrizione. I compartimenti principali rappresentano: la *Creazione d'Adamo*, la *Creazione d'Eva*, *Adamo ed Eva innanzi all'albero del bene e del male*, *Eva tende ad Adamo il frutto proibito*, *Dio che interroga i colpevoli*, *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso*, *Sansone che uccide il leone*, *Teseo che combatte il Minotauro*. L'ornamentazione, molto ricca, comprende pilastri, fogliami, mascheroni, bimbi sopra delfini, draghi guidati da bimbi nudi, un leone in faccia ad un centauro, due figure nude distese, una simile ad una divinità fluviale, l'altra ad una ninfa.

Donatello è rappresentato dalla lastra tombale in bronzo, di Pecci, vescovo di Grosso († nel 1426), e dalla statua pure in bronzo di san Giovanni Battista. L'effigie di Pecci non è di primo ordine. Il defunto, rappresentato disteso, la testa rivolta da un lato, manca di carattere, ed il rilievo è troppo poco accentuato. La lastra d'altronde è consumata dai passi dei fedeli.[1]

Quanto alla statua di san Giovanni Battista, ordinata nel 1457, essa appartiene agli ultimi anni di vita del maestro (egli contava allora più di settant'anni). Il grande scultore fiorentino vi ha spinto all'eccesso la ricerca del carattere. All'infuori della gravità dell'espressione, il suo croc si fa osservare, specialmente per la barba irta, e pel vestito di pelo di cammello, che occupa forse un posto troppo preponderante. D'altronde il lavoro è incompiuto.

Lo stile troppo compassato e troppo freddo del grande altare di marmo, che i Piccolomini ordinarono nel 1485 allo scultore milanese Andrea da Fusina, fa conoscere quali inconvenienti offra l'imitazione dell'antico, allorchè l'ispirazione non venga a ravvivare ed a rianimare degli insegnamenti, che senza di essa rimangono allo stato di lettera morta. Malgrado la profusione dei pilastri, dei fregi, delle statue, dei bassori-

[1] Un calco di rara precisione, eseguito dal compianto pittore Doucet, fu portato a Parigi, grazie all'intelligente iniziativa di un erudito amatore. Pierre Gauthiez, lo storico dell'Aretino.

lievi (angeli con dei candelabri in mano, Vittorie con corone) ed ornamenti d'ogni genere (cherubini, cornucopie, fogliame, ecc.), l'insieme è glaciale.

Preferisco, tutto sommato, i tentativi un po' goffi degli scultori senesi di quel tempo; per lo meno, hanno per sè la sincerità. Inorgogliscono il Duomo per una serie di lavori.

Il mausoleo del vescovo Tommaso Piccolomini († 1483), del Neroccio, si compone d'una specie di nicchia quadrangolare, dai pilastri tozzi, e d'un fregio a festoni, sotto cui è stesa la statua del defunto. Il monumento non ha nulla dell' eleganza, che era sin d'allora inseparabile da tal genere di mausolei, presso i Fiorentini, che il bravo Neroccio ha nondimeno presi per modelli.

Ecco ora un tabernacolo del Vecchietta, opera a cui si può rimproverare la mancanza di purezza e di decisione nel profilo, ma che indica un maestro perfettamente familiarizzato colla tecnica della fusione. Gli angioli di Francesco di Giorgio Martini, che gli fanno seguito, sono d'un pessimo gusto, coi loro drappeggi stentati, le loro gambe apparentemente rotte per sembrare più agili e più modellate, e la loro espressione poco naturale.

La morte di Assalonne (Pavimento del Duomo).

Nella sacrestia la pila dell'acqua santa smaltata, coll'angelo in bronzo che le serve d'appoggio, ci inizia ai tentativi di Turini e dei suoi per sviluppare a Siena la pittura in smalto.

Più lungi, su mensole fissate ai pilastri, stanno otto statuette in bronzo, angeli colle lampade accese: è un'opera del Beccafumi, che talora abbandonava il pennello per lo scalpello.

Ad uno degli altari fondati dai Piccolomini si unisce il nome del grande sovrano della moderna scultura, Michelangiolo. Nel 1501, il cardinale Francesco firmava col giovane scultore un contratto, per il quale questi s'impegnava a scolpire per la somma di 500 ducati in oro (la fornitura del marmo era a carico suo) ed in uno spazio di tre anni, quindici statuette d'apostoli e di santi, destinati all'altare in discorso. Ma questo lavoro non sorrise mai al maestro. Nel 1504 egli non aveva ancora eseguite che quattro figure: san Paolo, san Pietro, san Pio e san Gregorio. Ed è già molto se si riconosce la sua maniera nelle tre ultime di queste statuette. Sebbene egli lavorasse senza aiuti, pure in questo caso è lecito il credere che egli sarà ricorso ad una mano estranea per eseguire un cómpito che gli pesava. Solo il *San Paolo* (a sinistra in alto) offre tutte le particolarità dello stile michelangiolesco, e specialmente la grandezza unita alla mancanza d'armonia che caratterizza i suoi panneggiamenti. Le altre statue mancano di decisione e d'originalità.

Se Michelangelo non adempiva sempre ai suoi impegni, egli però non li dimenticava: un mezzo secolo più tardi, nel 1561, egli pensava ancora al modo di sdebitarsi verso la famiglia Piccolomini; una delle sue lettere al nipote Leonardo dimostra i suoi scrupoli ed i suoi rimpianti (n. 331).

Il soggiorno di Michelangelo a Siena non fu senz' influenza sul suo stile: egli s'ispirò alla maniera di Jacopo della Quercia che aveva già avuto occasione di studiare a Bologna nel 1494: numerosi accenni, specialmente negli affreschi della cappella Sistina, indicano l'ammirazione ispiratagli dal grande scultore senese.

Nel dominio della pittura, il primo posto ritornava testè alla pala d'altare di Duccio, trasportata poscia al Museo dell'Opera del Duomo, ove tosto la troveremo.

Il pavimento della cattedrale, lavoro unico nel suo genere, contiene centinaia di figure, e rappresenta gli sforzi di sei od otto generazioni dal XIV sino al XVI secolo, senza parlare dei restauri intrapresi nel secolo XIX. L' introduzione di personaggi in una composizione di tale natura si spiega e si giustifica colla mancanza di vetri dipinti, di pitture murali e di analoghe composizioni; infatti in un santuario ci vuole qualche altra cosa oltre a semplici ornamenti. Aggiungiamo che mai i musaicisti di Siena hanno cercato di rivaleggiare colla pittura propriamente detta, come fecero i loro successori di Roma e di Venezia: tre o quattro tinte bastano loro per produrre degli effetti splendidi. Nelle parti più antiche si contentarono di marmi bianchi o grigi, e dei contorni più elementari ch'essi riempirono di mastice. Dobbiamo inoltre convincerci che i restauri modificarono od alterarono in molti punti lo stile del pavimento; molte figure, delle intere scene, vennero rifatte.[1]

[1] Questo lavoro gigantesco che, come la stessa cattedrale, forma una croce, può dividersi in nove gruppi principali: I. Navata di destra: Cinque Sibille (1482). — II. Braccio destro della crociera: Le età dell'uomo, di Antonio Federighi (1475); ristaurato nel 1870. Quattro figure allegoriche eseguite nel secolo XVIII. Scene e personaggi della Bibbia. L' imperatore Sigismondo (1434). — III. Coro: Cinque figure allegoriche (la Temperanza, la Giustizia, ecc.; secoli XIV e XV). — IV. Braccio sinistro della crociera: Scene della Bibbia e del Vangelo (secolo XV). — V. Navata sinistra: Cinque Sibille (1483). — VI. Navata centrale: La Storia di Ermete Trismegisto. Gli Stemmi delle città alleate di Siena. La Fortuna, ecc. (XIV e XVI secolo). — VII. Cupola: Scene della Bibbia, eseguite quasi tutte dal Beccafumi dal 1517 al 1547. — VIII. Tra la cupola e il presbiterio: Storia di Mosè del Beccafumi (1525-1531), e Storia di Davide, di Domenico del Coro (1423). — IX. Presbiterio e altar maggiore: Scene della Bibbia di Beccafumi.

Prima dell'ingresso del coro si trovano dei musaici antichissimi: a destra, Sansone che uccide i Filistei colla mascella d'asino; Mosè, Golia, colpito dalla pietra lanciatagli da Davide; poi in un medaglione: *David rex;* più lungi Davide che scaglia la pietra, Giosuè che ferma il sole; finalmente un Combattimento con cinque re (?). Ognuna di queste scene ha un contorno speciale, circondato da ricchissime cornici. Nessun indizio d'ombre, ma solo dei tratti per segnare le pieghe dei drappeggi. Nel Combattimento, l'artista tentò di riprodurre il terreno, ma *grosso modo;* procedette nella stessa guisa coi fiori ch'egli tratta nello stile decorativo. Questi tentativi, si vede, non escono dai limiti permessi al musaico.

Nel braccio destro della crociera, l'effetto è magnifico. Le incrostazioni sono composte di marmo bianco, nero e rosso; il nero ne forma il fondo; vi sono delle intrecciature, dei rabeschi, dei delfini, dei vasi e dei cervi, ogni cosa trattata in uno stile essenzialmente decorativo; poi, in sei ottagoni, le *Età dell'uomo,* secondo i modelli d'Antonio Federighi. L'*Infanzia,* sul cavalluccio di legno, la *Puerizia,* l'*Adolescenza,* la *Gioventù,* con un falco in mano, la *Virilità,* con un libro sotto il braccio, la *Senilità,* con un rosario in mano. Un rombo distinto contiene la *Decrepitezza,* che si trascina verso la tomba appoggiata alle gruccie. Tutte queste figure sono d'un disegno eccellente, di fattura semplice, con delle linee nere, per indicare le pieghe, o i tratti del viso; nessuna ricerca nè d'ombra nè di chiaroscuro. L'autore delle figure poste sul davanti di tali scomparti, *Fede, Speranza* e *Carità* (fatte o rifatte nel 1870), s'è invece occupato molto della modellazione e della finezza del colorito.

In un'altra parte della crociera, le striscie sono ripiene di mastice, ma il disegno delle figure non offre minore semplicità. I marmi adoperati sono: quello grigio, quello bianco e quello nero. Il fondo stesso delle figure è bianco, i contorni sono grigi, il nero non è adoperato che per dare un po' d'ombra qua e là; c'è, come si vede, più finitezza che nelle *Sette Età dell'uomo.*

Nel *Mosè che batte la roccia,* l'artista volle produrre la prospettiva colla gradazione delle tinte e del disegno, ma senza riuscirvi; le teste dell'ultimo ripiano sembrano più piccole, ecco tutto. Nessuna via era più pericolosa di questa

Gli stalli del coro appartengono, come il pavimento, all' epoca migliore del Rinascimento e ci offrono un magnifico modello dell'arte dell'incrostazione in cui si distinse tanto l' Italia. Le spalliere delle due parti laterali provengono in parte dal convento di Monte Oliveto Maggiore, ed hanno per autore Fra Giovanni da Verona (1503), di cui Fra Raffaello di Brescia completò l'opera.

Fra Giovanni evitò con cura di rappresentare delle scene animate ed eziandio dei personaggi: si contentò di riprodurre ornamenti del culto (mitrie, reliquie, ecc.), uccelli, edifizii, avendo cura di porre ognuna di queste figure in una cornice architettonica, in modo da accentuare il carattere decorativo dell'insieme. Del resto egli fece un passo di più dei suoi predecessori ed ha usato, non solo legni chiari e legni scuri, ma legni a parecchie tinte. Mi parve riconoscerne di quelli che erano in origine azzurri.

L'adorazione dei Magi nel pulpito di Niccolò Pisano.

Due figli di Siena, i Barile, occupano degnamente il loro posto a fianco di Fra Giovanni da Verona e di Fra Raffaello di Brescia. Negli organi coi quali arricchirono il

imitazione della pittura. Del resto si osservano delle bellissime figure, per esempio quelle dei due giovani che bevono alla sorgente miracolosamente aperta da Mosè.

Nel coro, le scene della Storia dei nostri primi genitori sono modellate coll'aiuto di tratteggi riempiti di mastice; delle lastre di marmo nero e grigio formano le ombre.

Nominerò ancora la strana allegoria che mostra, sopra una roccia, " Socrate „, vecchio dalla lunga barba, con un turbante in capo; accanto una donna seduta con un libro ed una palma, verso cui il filosofo tende la mano: sopra di essa sta l'iscrizione:

" Huc properate viri, scalabrosum scandite montem:
" Pulchra laboris erunt prœmia palma, quies. „

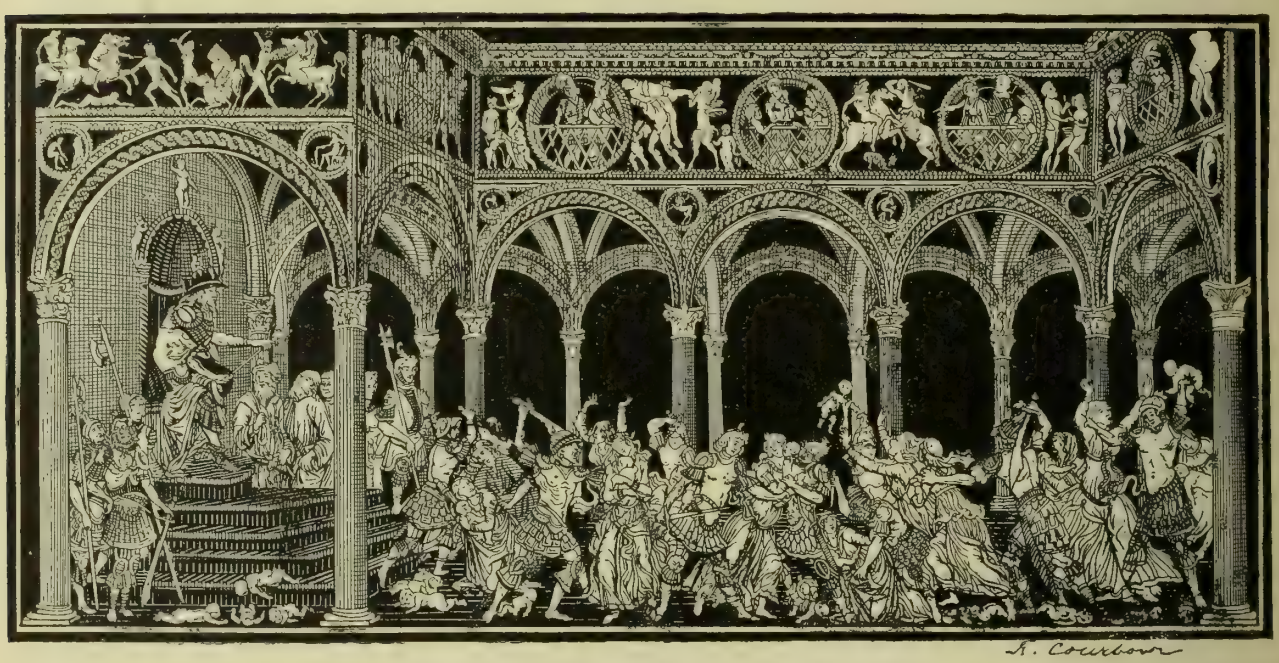
Più lungi un uomo che vuota un paniere pieno di gioielli; sopra di esso sta scritto: " Crates „ (che fa riscontro all'iscrizione " Socrates „). Più in basso, sopra un'altra roccia, che sporge sull'abisso, un gruppo d'uomini e di donne, sul suolo serpenti, tartarughe, ecc. All'estremità sinistra, una donna nuda che tende un velo gonfiato dal vento: uno dei suoi piedi posa sopra una palla, l'altro sopra una nave di cui non vedesi che la prora.

Duomo (1511), le figure e gli ornamenti (la Vergine e l'Angelo dell'Annunciazione, inscritti ciascuno in un medaglione, una sirena dal corpo terminato in fogliame, tripodi, candelabri, banderuole, ecc.) sono del più nobile stile.

Riservai per ultimo di questa lunga descrizione e quasi per lasciare il palato addolcito, la biblioteca, la *Libreria*, coi celebri affreschi del Pinturicchio, la *Storia di Enea Silvio Piccolomini*, il futuro papa Pio II.

Una porta in marmo, d'una grande ricchezza, ornata da Lorenzo Marrina con stemmi dei Piccolomini, draghi, vasi, candelabri, in breve di tutto il corteo della decorazione antica, precede la *Libreria*.

Gli affreschi del Pinturicchio godono d'una tale celebrità, che ad ogni istante, nel corso dei miei studi sull'arte italiana, nel mio *Raffaello*, nella mia *Storia del Rinascimento*, fui costretto ad apprezzarli ed a discuterli (Taine li qualifica come "letterali ed asciutti„). Forse fui trovato alquanto severo per questo grande ciclo, il più popolare, sicuramente, nel-



La strage degli Innocenti (Pavimento del Duomo).

l'opera tanto considerevole del Pinturicchio. La ragione si è, che dovendo paragonarla alle opere di Raffaello, che, come si sa, fornì al suo amico gli schizzi di parecchie sue composizioni, o più ancora dovendo fissare il suo posto nello sviluppo generale dell'arte italiana, io mi vedevo costretto ad indicare la mancanza di grandiosità, la povertà del disegno, e qualche cosa di comune nella invenzione. Oggi, grazie al cielo, m'è concesso di mutare la mia parte di storiografo e di estetico in quella di semplice viaggiatore. Da questo punto di vista, e facendo astrazione dalle esigenze della grande pittura storica, gli affreschi della *Libreria* sono quanto è possibile pittoreschi e divertenti. Pinturicchio riuscì a fissare tutta una parte della vita del suo tempo; egli creò una folla di figure simpatiche, di adolescenti, nello stesso tempo altieri e graziosi, — a cui non si può rimproverare che un po' troppo di gracilità, — di principesse riccamente vestite e di vecchi maestosi. La conservazione degli affreschi della *Libreria* può ben esser detta miracolosa: si crederebbero dipinti jeri.

Ventinove "libri corali„ ornano le panche, scolpite nel 1496 da Antonio Barile: rappresentano lo sviluppo della miniatura senese nella seconda metà del XV secolo. I migliori furono però miniati da uno estraneo a Siena, Liberale da Verona.

V.

Il Museo dell' "Opera del Duomo", la pala d'altare di Duccio, l'Ospedale della Scala.

L' "Opera del Duomo", in altri termini la fabbrica del duomo, occupa, alla destra di questo edifizio, una casa ben costrutta, sugli avanzi della cattedrale abbandonata.

Al pianterreno stanno le sculture, tra cui spicca tosto il gruppo delle "Tre Grazie", il superbo marmo greco, scoperto a Roma nel XV secolo, trasportato un po' più tardi a Siena, esposto nella biblioteca del duomo sino al 1857, epoca in cui il papa Pio IX, in un eccesso di pudore, diede l'ordine di togliere la pagina sì casta e sì pura, che per lunghi secoli aveva ornato il santuario senza impaurire i fedeli. Questo gruppo si collega intimamente alla storia dell'arte a Siena: Raffaello lo copiò, in un disegno che oggi trovasi a Venezia, e lo imitò nel magnifico quadretto acquistato di recente dal duca d'Aumale; Barile lo riprodusse nei suoi pilastri del palazzo Petrucci.

La Carità, di Jacopo della Quercia (Museo dell'Opera del Duomo).

Gli avanzi della *Fonte Gaja*, di Giacomo della Quercia occupano il posto d'onore presso l'antico gruppo. Sono spietatamente mutilati, per lo più mancano le teste; ma ciò che rimane basta per dimostrare il valore dell'artista. Egli tentò risolutamente il nudo, rilevando i muscoli pettorali con energia pari a quella usata più tardi da Michelangiolo.

Attraverso la scala moderna passano le colonne ed i capitelli dell'antico Duomo; il che produce un effetto abbastanza strano.

Il terzo piano è consacrato alle pitture. La pala d'altare di Duccio, divisa in una quantità di piccoli campi, vi occupa il primo posto. Questo merita infatti più d'una semplice menzione.

Duccio di Buoninsegna, il cui genio doveva aleggiare per 150 anni sui pittori della sua patria, è nello stesso tempo il più ragguardevole degli artisti senesi primitivi, e colui la cui opera fu la più nota. Questo maestro entra in scena prima di Giotto, ma dopo Cimabue. La lunga discussione sui titoli di Siena, e su quelli di Firenze, alla priorità del Rinascimento, nel dominio della pittura, si trova oggi definitivamente decisa in favore di quest'ultimo.

Ignorasi la data della nascita di Duccio: il primo documento autentico in cui apparisca il suo nome è del 1285, e ce lo mostra mentre comincia a dipingere una Madonna con altre figure, per una cappella di *Santa Maria Novella* in Firenze. Dal 1308 al 1310 egli eseguì la pala d'altare oggi conservata all'Opera del Duomo, per la quale ricevette la somma enorme di 3000 fiorini in oro (forse 200 000 o 250 000 franchi della nostra moneta!).

Il trasporto di tale pala d'altare dallo studio alla cattedrale diede occasione ad una cerimonia non meno imponente di quella ch'ebbe luogo a Firenze per la pala del Cimabue: tutti i negozi rimasero chiusi, il vescovo e le autorità s'avanzarono processionalmente alla testa del corteo; il popolo seguì con torcie accese, la città intera risuonò dei rintocchi delle campane, dello squillo delle trombe e del suono dei timballi, specie di tamburi.

Nella composizione della *Predella*, che rappresenta la *Morte della Vergine*, le qua-

lità ed i difetti dello stile di Duccio appaiono in piena luce. Il primo tratto che ci colpisce è la mancanza d'individualità nelle teste; in una quindicina d'angioli che se ne stanno in piedi dietro la moribonda, invano se ne cercherebbe un solo che rammentasse un essere reale, un solo, in una parola, che derivasse da un ritratto; essi si rassomigliano tutti al punto da confonderli, col loro naso leggermente schiacciato, coi loro begli occhioni, con le labbra piene e fresche, i capelli rialzati alla moda antica, ed il garbo del mento, d'un perfetto ovale.

La loro grazia, la loro nobiltà sarebbero fatte per sorprenderci, come pure per commuoverci, se sin dal primo istante non riconoscessimo le lezioni di quegli artisti bizantini in seguito così calunniati. Essi soli poterono comunicare a Duccio questo ammirabile ideale di bellezza femminile; ma intendiamoci: voglio parlare degli artisti bizantini della buona epoca, dell' epoca che si stende dalle origini sino al X e all' XI secolo, e non degli artisti degenerati del secolo XII e XIII.

Le pie Donne al sepolcro del Redentore, nella pala di Duccio. (Museo dell'Opera del Duomo).

Le figure di Duccio hanno la bellezza e la grandezza. Che manca ad esse per essere perfette? La scienza dei movimenti; chè nel riposo esse possono soddisfare alla critica più esigente.[1]

Il fervore religioso dei Senesi, la loro tendenza al misticismo, non escludevano lo spirito d'ordine. Il governo della loro città, l'andamento dei servizi pubblici, i lavori d'edilizia, attestavano, come si vide, una rara attività intellettuale. L'ospedale da essi eretto in faccia al Duomo acquistò una rinomanza europea, grazie alla sua estensione, come al suo ordinamento. Sin dal principio del secolo XV l'imperatore di Germania pregava il municipio di mandargliene il piano.[2]

L'interno dell'ospedale, come è facile immaginarsi, fu terribilmente manomesso: però

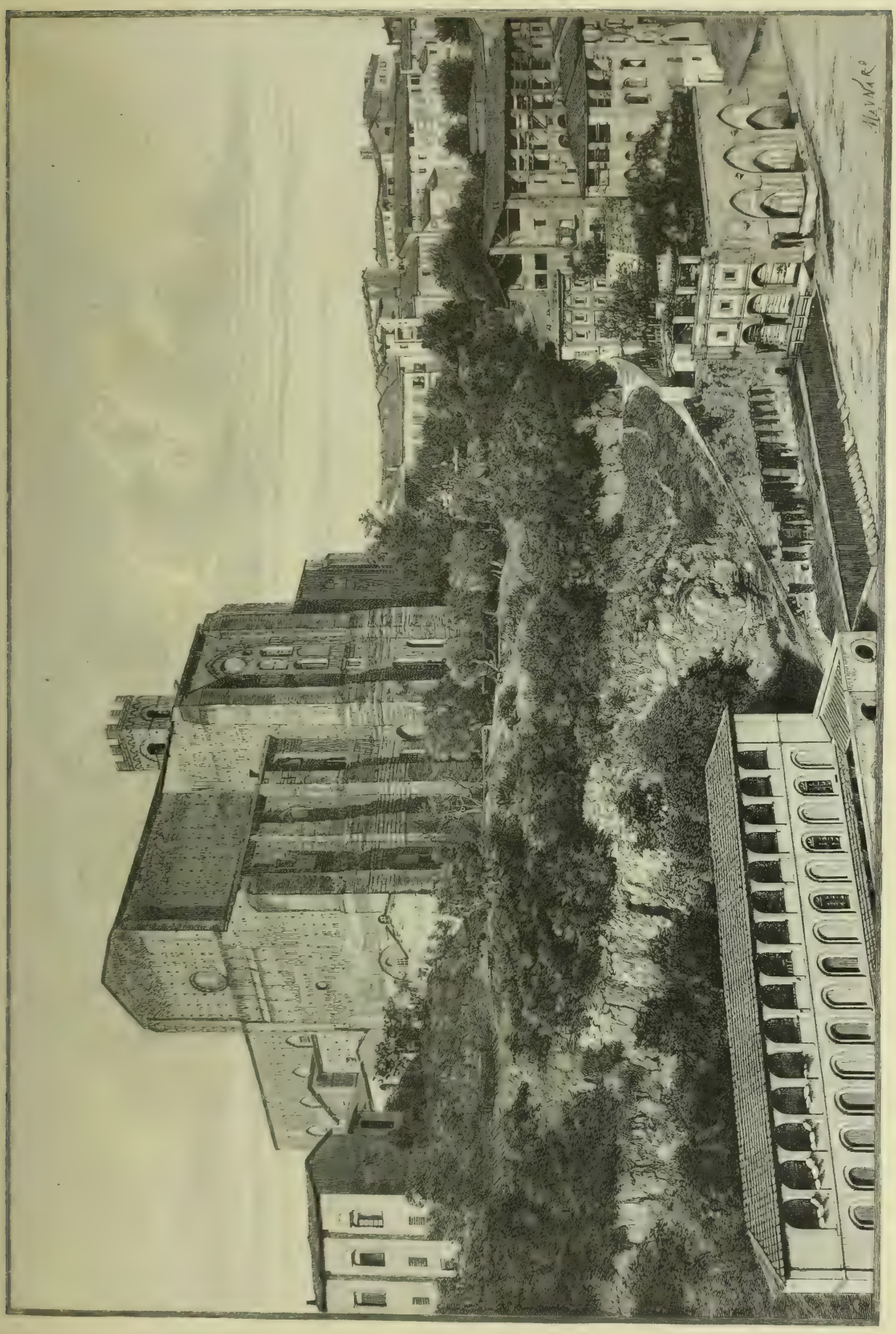
[1] Non si saprebbe che aggiungere all'eloquente analisi fatta dal Taine di questo venerando primo documento della pittura italiana, nel suo *Voyage en Italie:* " il cielo è d'oro e le aureole d'oro avvolgono tutte le figurine. In questa luce, i personaggi, quasi neri, sembrano una lontana visione, ed allorchè in addietro erano sull'altare, il popolo inginocchiato, che intravvedeva da lungi la loro solenne disposizione, doveva sentire il turbamento misterioso, la sublime ansietà della fede cristiana, innanzi a tali ombre umane, profilate per moltitudini, sotto la luce del giorno eterno ".

Un altro quadro attribuito a Duccio, *Cristo fra i dottori*, si fa osservare per i genii nudi posti nelle nicchie del porticato, sotto cui sta seduto Cristo; tali genii peccano di goffaggine, ma presentano una distinta reminiscenza dell'antichità.

La *Natività*, attribuita ad un eminente pittore senese del secolo XVI, Lorenzetti, è piuttosto rigida ed impersonale. Inoltre nel Museo dell'Opera si osservano dei magnifici ricami (palliotti d'altare, piviali, ecc.), libri corali, ricche miniature, reliquie d'oro e d'argento, il berretto del capo della Repubblica, il broccato rosso a fondo d'oro che tappezza le pareti, ecc. Una sala speciale contiene i modelli del pavimento del Duomo.

[2] Alla fine dello stesso secolo, Andrea de la Vigne, il poeta di corte di Carlo VIII, cantava nel suo *Vergier d'Honneur:*

Et vis avis, pour passans esbanoir,
Ou pour pou(v)res recevoir et requerre
Le nompareil qui soit sur terre,
Est l'hostel Dieu aussi le mieulx renté
Qu'on saiche point en la chrestienté.
. . . . . .



La chiesa di San Domenico.

vi si trova ancora una quantità di preziosi ricordi del passato: una Madonna e dei santi di Duccio, degli affreschi di Domenico di Bartolo (1440–1444) rappresentanti ogni specie d'opere di carità, degli organi sorretti da mensole di rara bellezza, secondo i disegni di B. Peruzzi, che i signori Burckhardt e Bode proclamano il più perfetto capo d'opera di tal genere, gli stalli di Ventura di Giuliano, una statua in bronzo di Cristo, del Vecchietta (1466). La bara funebre, decorata nel 1500 dai pittori Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto, è una prova della docilità con cui gli artisti del Rinascimento si adattavano a lavori in apparenza fra i più modesti.

Il Palazzo provinciale, costrutto nel XVI secolo sui disegni del fiorentino B. Buontalenti, edifizio senza gran carattere, completa la Piazza del Duomo.

Una Madonna senese del XV secolo, di Sano di Piero. (Accademia delle Belle Arti.)

VI.

La "Fonte Branda" ed il servizio delle acque. — L'accademia di Belle Arti. — San Domenico e il Sodoma. — Santa Caterina da Siena: la sua casa ed il suo oratorio.

In una città di montagna quale Siena, lontana da ogni corso d'acqua, la quistione dell'approvvigionamento per mezzo di acquedotti o di condotti sotterranei è importantissima. Così spiegasi perchè le fontane, che altrove non sono molto spesso che ornamenti, figurino qui, in prima fila, tra i lavori edilizii. Un immenso reticolato scavato nel tufo, lungo più di 24 chilometri — dei *bottini* — alimenta le dodici fontane pubbliche ed i trecentocinquantacinque pozzi particolari.

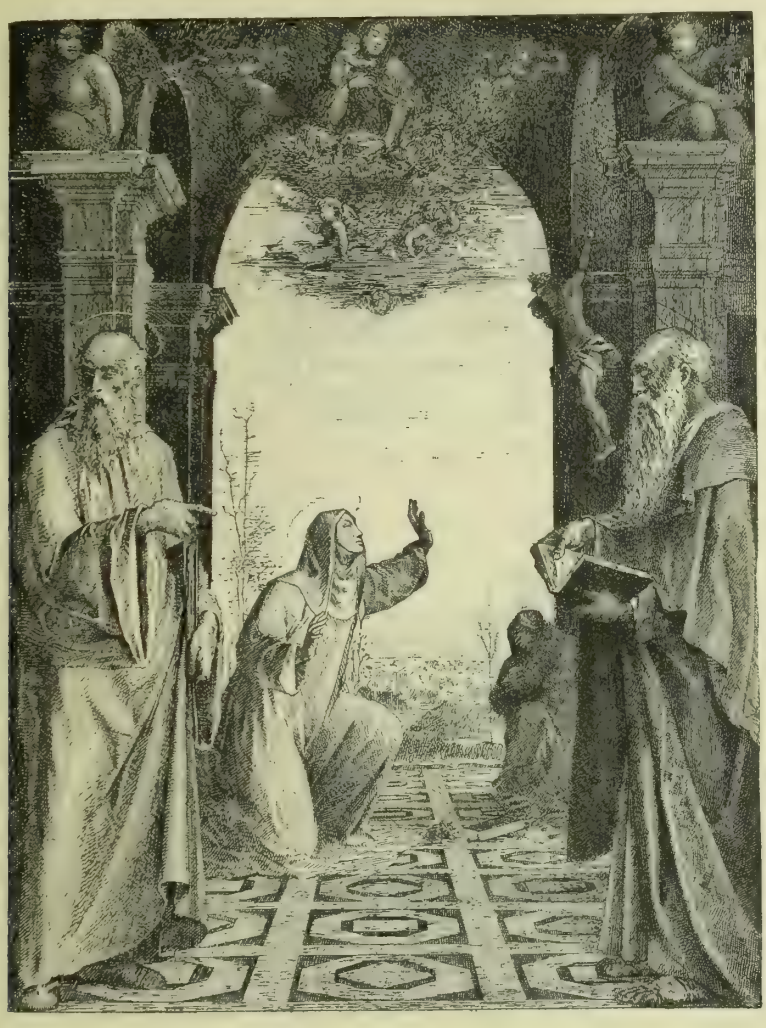
Discendiamo il rapido pendìo della collina su cui trovasi il Duomo: nel fondo sta la *Fonte Branda*, cantata da Dante (*Inferno*, canto III), coi suoi tre archi gotici; al di sopra, escono dal muro dei leoni del XII o XIII secolo, a mezzo corpo, d'un aspetto molto fiero. L'acqua è limpida ed abbondante. All'intorno numerose concerie, asciugatoi con mucchi di concie, lavatoi.

Varcando la porta delle mura di cinta, eccoci tosto nella verde campagna; ma per ora dobbiamo rientrare in città, il programma della giornata è faticosissimo: esso comprende la visita all'Accademia di Belle Arti, alla Biblioteca, alla chiesa di San Domenico, ed all'oratorio di Santa Caterina. Non c'è dunque un minuto da perdere.

La galleria dell'Accademia di Belle Arti, ricca di più di 500 quadri od affreschi, offre il più completo spettacolo dello sviluppo della Scuola senese dal XIII sino al XVI secolo.

Diamo uno sguardo, prima d'internarci in tale dedalo, ad un bel sarcofago classico, esposto in una delle sale dell'Accademia; i suoi bassorilievi, Nereidi sedute sul dorso d'un tritone, servirono di prototipo ad una delle pile dell'acqua santa del Duomo (vedi sopra).

Tra le pitture ecco dapprima una Madonna di Duccio (n. 23, antico numero 27), quattro Santi e nel mezzo la Vergine col Bambino. Sono figure gravi e raccolte, che sembrano fatte di una materia diversa dalla nostra e vivere in un' altra atmosfera. Tecnicamente, indicherò, come molto caratteristico per la Scuola primitiva di Siena, il



Santa Caterina che riceve le stimmate. Quadro del Beccafumi (Accademia delle Belle Arti).

naso schiacciato della Vergine, ed i disotto verdi delle carnagioni. Altrettante reminiscenze bizantine.

Niccolò di Segna, di cui nella galleria esiste un Crocifisso, in data del 1345, è, con Duccio ed Ugolino, il rappresentante principale di questa Scuola primitiva.

Il campo in cui emergono tali maestri è quello delle scene calme ed imponenti, la glorificazione della Vergine, i quadri maestosi. Essi preferiscono generalmente la pittura a tempera all'affresco. Inferiori ai Fiorentini nella composizione delle grandi scene, essi raggiungono un'intensità ed una elevatezza di sentimento da strappare l'ammirazione dei loro stessi rivali. Di qui uno scambio d'influenze che dà luogo ai problemi psicologici più interessanti.

Noi facciamo qui conoscenza per la prima volta col rivale di Simone Martini, il più eminente, con lui, dei pittori senesi del secolo XIV, Ambrogio Lorenzetti. La sua *Annunciazione*, eseguita nel 1344, ci permette di studiarlo come pittore di cavalletto, nello stesso tempo che le grandi composizioni murali del Palazzo pubblico ci permetteranno tosto di studiarlo come pittore d'affreschi. Ambrogio, non esito a dichiararlo, vi si mostra inferiore a Simone Martini. Il pezzo migliore della composizione è la corona d'alloro che porta l' arcangelo. Ma il gesto di questo (sembra indichi col pollice un personaggio posto dietro a lui), la sua attitudine, l' espressione del volto, come pure

Facciata dell'oratorio di Santa Caterina.

l'espressione e l'attitudine della Vergine, dimostrano più ricerca che ispirazione. I due attori appaiono pretenziosi, anzichè commossi.

Un paragone della Scuola primitiva di Siena colla Scuola di Firenze contemporanea farà comprendere meglio le particolarità dei Senesi. Mentre la Scuola fiorentina, sotto gli auspizi di Giotto, si sforza, da un lato, di riavvicinarsi più ch'è possibile alla natura, dall'altro d'esporre con chiarezza e vigore i grandi sentimenti o le grandi idee teologiche e filosofiche che preoccupano il XIV secolo, la Scuola di Siena fa sentire in un campo ben più limitato una nota lirica che non manca nè di originalità nè di seduzione.

Le pitture del Sodoma (1477–1549), di Beccafumi, di Girolamo del Pecchia, di Girolamo Pacchiarotti, ci fanno assistere all'ultima e suprema evoluzione della Scuola senese.

Lo svenimento di Santa Caterina, affresco del Sodoma in San Domenico.

Nato in Lombardia, a Vercelli, figlio d'un calzolaio, lui cotanto artista nella sua vita e nelle sue opere, Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, avea ricevuto la prima spinta dal gran fondatore della Scuola milanese, il sommo Leonardo da Vinci. Non è certo ch'egli abbia avuto la fortuna d'avvicinare il maestro, simile in ciò a Bernardino Luini; ma era difficile sottrarsi a quest'influenza fecondatrice; del pari che il Luini, il Sodoma sviluppò con un talento singolare uno degli aspetti del genio leonardesco: se il suo emulo divenne per eccellenza il pittore del raccoglimento, delle emozioni dolci e serene, egli fu l'interprete delle aspirazioni profane dell'arte (libera alfine dal giogo teologico), delle eleganze mondane, che sotto l'influenza degli antichi modelli stavano per succedere al lungo ascetismo del medio evo. Genio facile e brillante, fecondo e vario, il Sodoma s' assimilò per istinto le qualità inerenti ai capolavori dell' antichità: sentimento della vita, soavità, nobiltà, distinzione sovrana. Mentre il suo rivale Raffaello dovette risolversi a compitare penosamente tale linguaggio straniero, mentre dopo averlo imparato con sforzi perseveranti egli andò troppo oltre nell'imitazione delle sculture greche o romane e tentò di trasportare nel dominio della pittura degli effetti propri alla scultura, — il Sodoma, dopo essersi sin dal principio occupato con una sorprendente disinvoltura dell'imitazione delle forme antiche, seppe sempre preservarsi dalle esagerazioni in cui caddero la Scuola romana e, dietro ad essa, le scuole pseudo-classiche. Si vorrebbe con questo porre il pittore lombardo, il discepolo di Leonardo, al disopra del maestro d'Urbino, o per lo meno alla sua stessa altezza? No di certo: la distinzione, la grazia, la grandezza del suo stile non devono farci scordare la frivolezza del suo pensiero, la sua indifferenza, la sua trascuratezza. Egli rassomiglia a quelle cortigiane da lui dipinte a Monte Oliveto, adorne di tutte le seduzioni, volta a volta briose e commosse, sorridenti e lagrimose. È mai possibile esitare tra tali squisite e profane personificazioni del Rinascimento e le Vergini sì pure, sì nobili, sì veramente divine del Sanzio?

A due passi dall'Accademia di Belle Arti, sta la Biblioteca, diretta dal gentilissimo e colto cav. Donati. Ma a fatica mi decido a varcarne la soglia: le troppe rarità mi tratterrebbero troppo a lungo, e i momenti sono preziosi. Gettiamo così alla sfuggita un'occhiata sulla magnifica copertina di manoscritto ricca di bellissimi smalti bizantini del secolo X; indi sulle preziose raccolte di disegni d'architettura del XV e XVI secolo, portanti la firma di Giuliano da San Gallo, di Francesco di Giorgio Martini, di Peruzzi.

I fianchi della collina che sostiene la chiesa di San Domenico sono formati da terreni sabbiosi e giallastri, in parte privi di vegetazione, e la cui stabilità non m'ispira che una mediocre fiducia. Noi prendiamo per la "Via Benincasa„ (nome di famiglia di santa Caterina), poi per la "Via Ricasoli„, ove si vede qualche palazzo, di cui uno porta sulla facciata il busto del granduca Cosimo I, il conquistatore di Siena. Pochi negozi in questi quartieri; in compenso attraverso il dedalo delle costruzioni si scoprono dei magnifici punti di vista. Sopra un rapido pendìo dei giovanotti s'esercitano a lanciare al galoppo dei bei cavalli, certamente per prepararli alle corse della Piazza del Campo.

San Domenico s'innalza sopra una piazza vastissima, ornata di tigli, di cipressi e di cespugli di rose. Dei velocipedisti (quale anacronismo in simile città!) si esercitano sul praticello smaltato di trifoglio e di fiorellini gialli, ad una certa distanza da un caffè detto "Succursale al Confortable„ (altro anacronismo!). Per fortuna un panorama sorprendente fa diversivo a tali invasioni del secolo XIX: se la vista è da un lato

limitata dalle fortificazioni, domina dall'altro le case disposte le une al disopra delle altre, il Duomo, il Palazzo pubblico.

L'esterno di San Domenico è nudo e guasto; e l'ombra profonda che l'edifizio proietta sulla via e sulle piantagioni innondate di sole non concorre a migliorarlo certamente. Penetriamo ora nell'interno: nemmeno qui la prima impressione è più favorevole: il santuario comprende una sola navata, molto ampia, senza cappelle laterali, e una crociera, ancora più ampia, fiancheggiata da cappelle, il tutto della forma d'un T. Tutte le finestre sono murate, eccetto due; il terreno è coperto d'un ammattonato dei più semplici; come tetto un'incavailatura a giorno; un'intonacatura gialla a larghe striscie nere fa le veci di preziose incrostazioni; di tanto in tanto, stemmi fissi nel muro e pesanti altari del XVI e del XVIII secolo. Però ci si famigliarizza presto con tale semplicità.

La Madonna dipinta da Guido da Siena, nel 1221, cioè molto prima della comparsa del Cimabue (Vergine, di dimensioni colossali, le spalle coperte da un mantello azzurro), ha meno rigidità di quelle di Cimabue. Si osserverà ch'essa tiene il bimbo lungi da sè, all'uso bizantino, in luogo di stringerselo al petto. La cappella di Santa Caterina, in cui è conservato il capo della Santa senese, deve la sua celebrità agli affreschi del Sodoma.[1]

Busto di Santa Caterina da Siena.

Dirimpetto a San Domenico, separata dalla chiesa per mezzo d'un burrone, sta una gran piazza moderna, con pesanti lampioni a cinque becchi, e banchine cogli schienali ondulati, come quelli che ci sono nelle passeggiate parigine. I suoi eucalipti dimostrano che a tali piante è più propizio il cielo di Siena che quello di Firenze. Su questa stessa piazza un caffè con tavolini all'aria aperta, una tribuna per l'orchestra, ecc. In fondo, la cittadella collo stemma dei Medici. Particolare notevole: gli Inglesi, che s'acclimano ovunque colla massima facilità, hanno edificato qui, nel 1880, una chiesa riformata, il cui classico porticato è sorretto da quattro colonne corinzie.

La casa e l'oratorio di Santa Caterina sono nel quartiere che ha per emblema un'oca, la "Contrada dell'Oca", in mezzo al dedalo di stradicciuole che si svolge sul declivio opposto all'altura di San Domenico. Si ridiscende la "Via delle Belle Arti", si prende una strada trasversale e si giunge innanzi all'abitazione della Santa, gelosamente protetta e conservata dalla divozione pubblica.

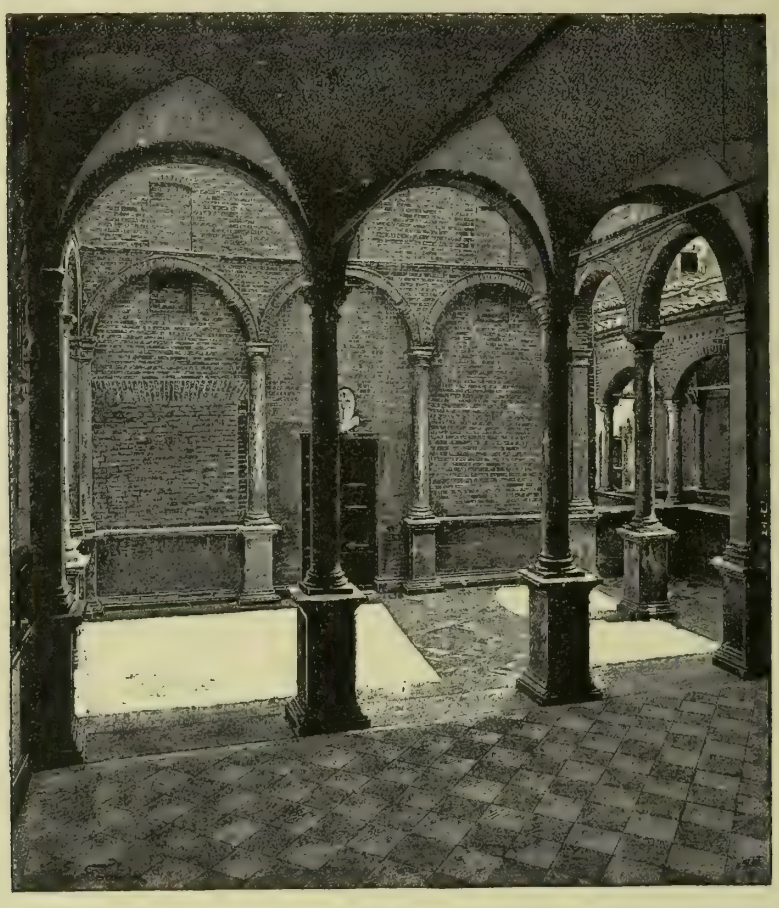
Noi siamo in uno dei quartieri più popolati e più industriosi di Siena. Tutt'all'intorno delle concie di pellami, dei mulini, dei telai di tessitori, di struttura primitiva, un laboratorio in cui un mulo fa girare la macina colla regolarità particolare alla sua razza; tutte queste umili manifestazioni dell'attività industriale concorrono a formare il fondo su cui spicca la figlia del tintore Benincasa. Di nascita plebea, nutrita in questo focolare di virtù domestiche e di fervente divozione, Santa Caterina non avrebbe potuto desiderare dopo la sua morte un asilo più simpatico del cuore di tali persone, i così detti Trasteverini di Siena.

È troppo nota la biografia di questa Santa perchè ci sia bisogno di ricordarla. So-

[1] Se ne troverà la descrizione nell'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (t. III, p. 526-528).

pratutto mi guarderò bene dal parlare a lungo di questa tenera ed energica figura dopo lo studio brillante dedicatole dal mio amico Emilio Gebhart.[1] Basterà ricordare soltanto come, possedendo insieme col misticismo, l'abilità d'un diplomatico, la Santa senese sia giunta, con inauditi sforzi, a riconciliare i Fiorentini col papa Gregorio XI ed a ricondurlo da Avignone nuovamente a Roma. Essa morì nel 1380, nella città eterna, nell'età di trentatrè anni appena. Parecchie città si spartirono le reliquie della giovane Santa.[2]

Nel 1464, cioè quasi cent'anni dopo la sua morte, e in seguito alla canonizzazione avvenuta per le istanze del papa Pio II, il governo di Siena decise di trasformare in santuario la sua casa paterna; fu decretato che ogni stanza, persino il laboratorio del padre, persino la cucina, diverrebbero oratorii o cappelle. Nel 1473, fu terminato il lavoro d'adattamento.



Chiostro dell'oratorio di Santa Caterina, di Baldassare Peruzzi.

L'oratorio, una chiesa terminata da un frontone, si rizza in una via in pendio presso a case di mattoni, provviste ognuna d'un doppio piano di loggie aperte.

La facciata dell'oratorio (rifatta nel 1877) in mattoni e pietre da taglio (la così detta "pietra serena" dei Fiorentini) ha per unico ornamento quattro pilastri, un fregio a festone, e alcuni stemmi moderni. L'interno che corrisponde al laboratorio o alla bottega del padre della Santa, non ha che una navata. È decorato d'innumerevoli stemmi moderni, ricordi di famiglie che contribuiscono al mantenimento del santuario.

Vi si vedono inoltre degli affreschi del Pacchiarotti, pesanti e declamatorii, e una *Santa Caterina sulla tomba di sant'Agnese di Montepulciano*, dipinta da Girolamo del

[1] *Papes et Moines.* È egli necessario ricordare pure *les Puits de Sainte-Claire* di Anatole France?

[2] Molti ritratti, la cui lista fu data da Luigi Courajod, ci mostrano questa fisonomia delicata e piena di ardore.

Pacchia, nella maniera d'Andrea del Sarto. Al disopra dell'altare, un affresco del Sodoma: *Santa Caterina in atto di ricevere le stimmate*, inferiore però alla scena analoga, *Lo svenimento*, dipinta a San Domenico.

Una delle particolarità dell' oratorio e un tratto dei costumi senesi son dati dalle bandiere sospese alle pareti. La loro origine è delle più profane; trattasi infatti dei *palii*, vinti alle corse dei cavalli. Ogni vincitore offre alla sua parrocchia il premio della vittoria: l'oratorio dell' "Oca„ ha dunque ricevuto trentasei *palii* dal XVIII secolo in poi. Mi si dice persino che il cavallo viene trionfalmente condotto in chiesa.

Una scala, secondo la leggenda, portata dagli angeli conduce al primo piano, d'un gusto squisitissimo. Un cortiletto in mattoni, con arcate a colonnette d'una rara ele-

Il Palazzo Tolomei.

ganza, proclama il talento sovrano del grande architetto senese, Bald. Peruzzi. L'oratorio che qui si eleva, eclissa colla sua bellezza quello del pianterreno. Non vi manca nulla, nè il terreno smaltato del secolo XVI (oggi molto consumato) coi suoi grotteschi e i suoi genii nudi, nè le pitture di Ventura Salimbeni (questo senese del secolo XVII fece ciò che potè), nè il soffitto a cassettoni.

La camera da letto della Santa, piccola e buia, fu decorata da mani pie con oggetti che le erano appartenuti. Lo stesso giardino fu convertito in una ricchissima cappella, ma di pessimo gusto: non ci sono che colonne di nero antico, personaggi dipinti in giallo sulla vôlta e la cupola, ornamenti dorati a perdita d'occhio. Il contrasto di questo lusso colle rovine delle case vicine e di tutto il quartiere, dà molto nell'occhio; senza dubbio avrebbe indisposto la semplice e modesta figlia del tintore Benincasa.

VII.

I Palazzi di Via Cavour. — Dante e la Pia dei Tolomei. — La Loggia dei Nobili.

Dalla piazza di San Domenico ritorniamo al centro della città, attraverso vie tortuose e dirupate. Seguendo nuovamente la *Via Cavour*, per giungere sulla piazza del Palazzo Pubblico, scorgiamo una quantità di palazzi storici, di cui voglio nominare almeno i principali. È lungo tale arteria, — che con nomi diversi, "Via Camollia, Via Cavour, Via di Città, Via San Pietro, ecc.", e dopo innumerevoli giri attraversa Siena nella sua massima estensione, da "Porta Camollia" al nord, sino alla "Porta Tufi" e alla "Porta San Marco" al sud, che s'innalzano le dimore signorili, che danno alla città la sua speciale fisonomia: i palazzi Salimbeni, Spannocchi, Tolomei, la "Loggia dei Nobili", i palazzi Nerucci, Saracini, ecc.

Questi palazzi presentano una grande unità, malgrado la diversità dei materiali adoperati (ora mattoni, ora, ma più di rado, pietre da taglio, abbastanza porose, non dissimili del tutto dal travertino usato a Roma; tali pietre provengono, mi si afferma, dai dintorni di Rapolano). Il tratto caratteristico ne è la mancanza di sporgenze: nè colonne, nè frontoni, nè balconi; di rado anche dei semplici pilastri. Gli ornamenti di terra cotta che adornano i palazzi dell'alta Italia, pure vi mancano. Per unico abbellimento, dei bugnati alla fiorentina, e dei portatorcie. È già molto se delle persiane tinte in verde interrompono la monotonia delle facciate. Eppure quale maestà in queste linee apparentemente così semplici!

La *Piazza Salimbeni*, la cui attuale disposizione data dal 1879, ha nel centro la statua d'un personaggio vestito da ecclesiastico, Sallustio Bandini, l'autore del classico *Discorso sulla Maremma Senese* (1737) ed uno dei fondatori della scienza economica. Sugli altri tre lati si innalzano: il *Monte dei Paschi*, edifizio pesante e senza carattere, residenza della celebre banca di tale nome, un palazzo restaurato, dalle finestre gotiche, pure appartenente a tale istituzione; poi a destra l'antico palazzo Spannocchi, oggi della Posta. Tale palazzo costrutto verso il 1470 da un architetto fiorentino, il cui nome è sconosciuto, per conto dell'antico tesoriere del papa Pio II, è già pienamente del "Rinascimento": si fa osservare per le sue finestre a centina, cinque per piano, e per la cornice a mensole gigantesche, d'un disegno poco felice. La trasformazione in palazzo della Posta, dovuta ad un architetto senese contemporaneo, Partini, è ben riuscita e degna d'una città moderna. Gli uffici danno sopra un grande cortile, ornato di graffiti moderni, composti di candelabri, genii nudi e medaglioni. Tutto il complesso è comodissimo e quasi di lusso.

Il palazzo Tolomei, in cui dimorò nel 1310 il re Roberto di Napoli, data, dicesi, dal 1205. Fra tutti i palazzi della "Via Cavour" è il più originale ed il più superbo, un campione purissimo e completo dello stile ogivale, ed il prototipo d'una serie d'altri palazzi, Beringucci, Landi (mattoni rossi, con finestre gotiche a colonnette), Mariscotti-Sergardi, Grottanelli, Tegliacci-Buonsignori, Saracini, che ne riproducono, con qualche variante, la disposizione generale.

Il palazzo Tolomei si compone d'un pian terreno eccessivamente alto, con tre porte e due finestre (moderne); il primo piano ha cinque finestre trilobate, e dà un valore ed un effetto veramente grande a questo gigantesco basamento; una distanza piuttosto rilevante separa questo primo piano dal secondo. Osservate, amici miei, l'uso o l'abuso di tali distanze, destinate a far spiccare le aperture; è quasi il segno di riconoscimento degli architetti toscani, tanto del medio evo, quanto del secolo XV. A coronamento, merli od imitazioni di merli, e feritoie.

Ecco l'ideale del palazzo del medio evo, fiero e superbo. A questo palazzo, se i commentatori di Dante hanno indovinato giusto, si annette il ricordo di Pia dei Tolomei. Il suo sposo, Nello Della Pietra († 1322), che voleva disfarsene per rimaritarsi, la fece rinchiudere in un castello della Maremma, ove essa si spense in causa dei miasmi pestilenziali (*Purgatorio*, Canto V). In questi termini ella si rivolge a Dante: "Deh, quando tu sarai tornato al mondo e riposato della lunga via, ricorditi di me che son la Pia: Siena mi fe', disfecemi Maremma; salsi colui, che inanellata pria, disposata m'avea colla sua gemma!„

La loggia di Via Cavour, o Loggia degli Ufficiali di Mercanzia, o ancora Loggia dei Nobili, o Loggia degli Uniti, fu costrutta nel secolo XV, credesi, secondo i disegni di Sano di Piero. Si compone di tre arcate di facciata, sopra un'arcata di profondità. Diversa in ciò dalla maggior parte delle costruzioni simili, essa ha pure un primo piano, in cui si trovano degli appartamenti.

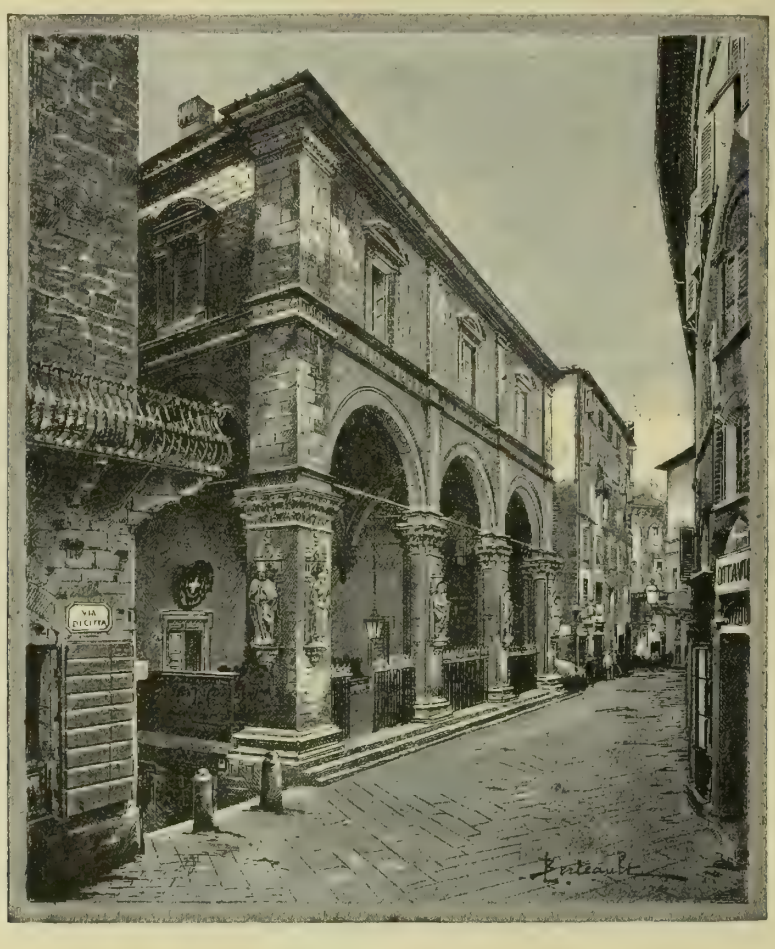
Le arcate del piano terreno sono arricchite da una serie di sculture curiosissime. In nicchie semigotiche stanno delle statue più o meno stentate, dall'espressione pretenziosa (un santo guerriero, con degli stivali ricadenti, ecc.), scolpite le une da Antonio Federighi, le altre dal Vecchietta (1410-1480). Le panchine di marmo, poste nell'interno, hanno nella parte sinistra, scolpita dal Marrina, dei vasi di fiori, e quattro donne coperte di drappeggi, con dei volumi: queste figure piuttosto pesanti spiccano sopra una specie di conchiglia. Nella parte destra, scolpita nel 1464 da Federighi, gli alti rilievi sono più spiccati. Dei guerrieri, in uno stile più libero e più ampio, tradiscono l'imitazione dell'antico, sebbene dimostrino ancora una certa inesperienza, specialmente nella calzatura, che è una via di mezzo tra il sandalo e lo stivaletto. Due fra essi portano una corazza alla romana; una benda cinge la loro capigliatura. Al fondo d'uno dei bassorilievi, due genii tengono un festone. I bracciali delle panchine sono formati da una statua d'uomo e da una statua di donna, nude entrambe, dai pettorali molto rilevati. Sventuratamente i pilastri, gli ovoli, i drappeggi, tutto rivela la preoccupazione dei modelli antichi.

Presso al palazzo Saracini, a sinistra nella Via Cavour, si vede la torre, dall'alto della quale un tamburo annunciava al popolo i risultati delle battaglie: le donne attendevano nella via, ginocchioni, ansiose; se si proclamava una vittoria esse prorompevano in applausi, in grida, e danzavano ebbre di gioia; ma se i loro sposi, i loro fratelli, i loro figli avevano dovuto battere in ritirata, erano singhiozzi, urli, tutte le manifestazioni del dolore.

Più vicino alla cattedrale s'erge il palazzo Nerucci, o palazzo delle Papesse (così detto perchè fu costrutto ed abitato dalle sorelle del papa Pio II). Si compone d'un pian terreno in *opus rusticum* e di due piani, ciascuno a sei finestre. L'insieme è meno imponente del palazzo Piccolomini. Continuando incontriamo il palazzo del *Ma-*

gnifico, cominciato verso il 1505, sui disegni di Giacomo Cozzarelli, terminato nel 1508. Cozzarelli, che come tanti altri tra i suoi contemporanei univa la pratica della scultura a quella dell'architettura, fuse per la facciata i magnifici anelli o bracciali, che ne sono oggi il principale ornamento. Questi anelli, destinati, secondo gli uni a sostenere delle torcie, secondo altri ad attaccarvi le redini dei cavalli, sono composti di due serpenti, fissati al muro con una zampa di leone, la cui parte superiore si risolve in un rabesco ed una spirale. Pittori celebri, Signorelli, Pinturicchio, Gerolamo Genga, arricchirono il palazzo di pitture, Antonio Barile d'intarsii e di sculture in legno.

La sala principale larga 6 metri e 74 centim., in tutti i sensi, alta 5 metri e 14 centim.,

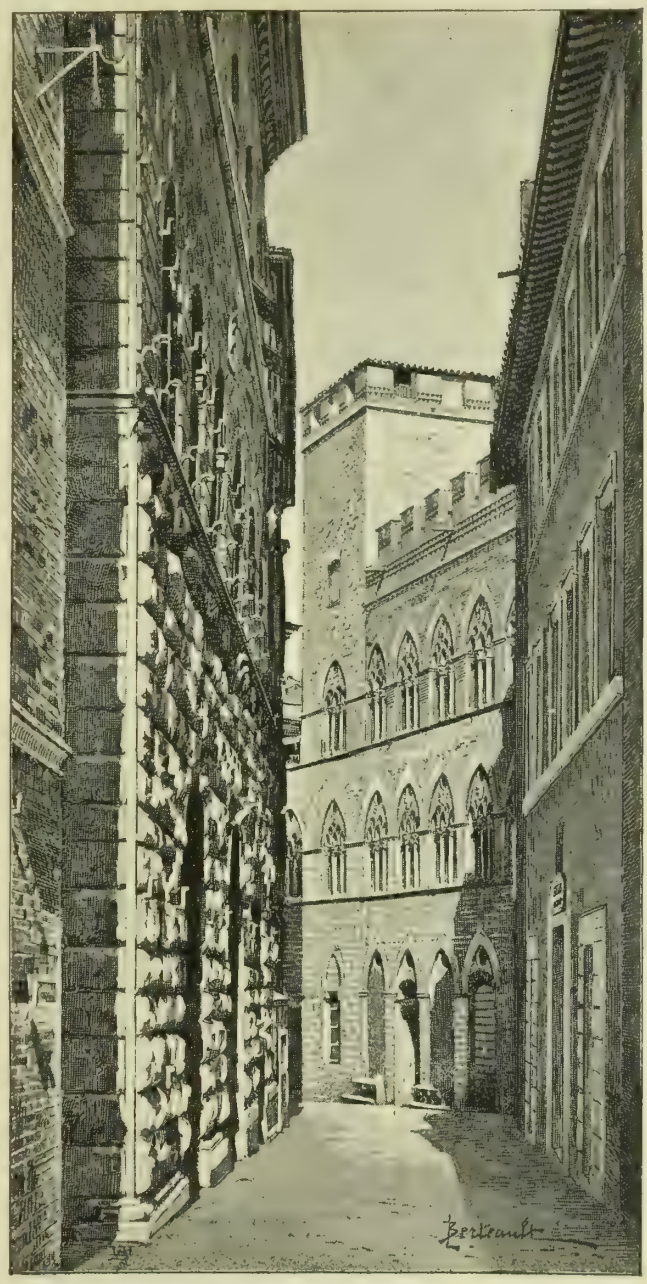


La Loggia dei Nobili.

era ornata d'una ricca serie di pilastri, sopra i quali si stendeva una vôlta a pendenza. Fra i pilastri il Signorelli dipinse quattro affreschi, rappresentanti il *Trionfo dell'Amore*, un *Baccanale*, il *Castigo dell'Amore*, e *Coriolano dinanzi a Roma.*[1]

[1] I due primi affreschi, per metà rovinati, furono sacrificati e ridipinti, circa mezzo secolo fa; i due altri vennero acquistati nel 1844 al prezzo di 800 scudi, contemporaneamente alla Penelope del Pinturicchio, da un francese, Joly de Banneville, dalle cui mani passarono, cogli affreschi del Pinturicchio, nella Galleria Nazionale di Londra. Finalmente due altri affreschi, per lungo tempo attribuiti al Signorelli, ma più probabilmente del suo allievo Girolamo Genga, vennero accolti dall'Accademia di Siena. Uno di questi, "*Prigionieri condotti innanzi ad un re*", rappresenta una scena piuttosto complicata: Sopra un trono, un sovrano col turbante; attorno a lui, prigionieri, soldati, ecc. con una profusione di torsi nudi ed un abuso di musculatura che rivelano l'influenza del Signorelli, se non il suo stesso intervento. Il secondo, la *Fuga d'Enea*, pecca per la volgarità del concetto: Creusa alza una gamba per fuggire, con un movimento trivialissimo, la mano, pure alzata, esprime senza nobiltà il suo spavento.

Nello stesso tempo che faceva togliere gli affreschi dalle pareti, il proprietario facea dividere la sala in parecchie stanze, disposizione più conforme ai bisogni d'un secolo borghese, quale è il nostro. Si diede la calce a quella parte della vôlta, che copriva una di tali stanze, e si coprì il resto con un soffitto posticcio; è al disopra di questo soffitto che A. Franchi scoperse, or son quindici anni, i resti della pittura della vôlta, ch'egli attribuisce senza esitare a Pinturicchio ed ai suoi allievi. Rappresentano in mezzo agli ornamenti classici, di facile invenzione, delle Divinità sedute su carri o su mostri marini, delle Muse (Calliope, Tersicore, Erato), abbastanza male delineate (Tersicore è stesa al suolo e scrive invece di danzare), e scene mitologiche od allegoriche difficili a decifrarsi sullo schizzo del Franchi. Coteste pitture e le sculture del Barile sono quanto conserva ancor oggi il palazzo Petrucci della sua decorazione interna. Osserviamo sopra uno dei pilastri scolpiti dal Barile una copia del gruppo antico delle *Tre Grazie*, che il cardinale Piccolomini avea fatto trasportare a Siena pochi anni prima.



Il Palazzo Saracini.

Un po' più lungi nella via del Capitano, che va dalla piazza del Duomo alla via di Città, l'antico palazzo Pecci-Grottanelli, costrutto in mattoni, e colle finestre bifore, si raccomanda alla nostra attenzione pei ricordi che vi si collegano, come pure per le interessanti collezioni che l'attuale proprietario, un parente della famiglia Piccolomini, e un vero *gran signore*, vi ha riunite. Nel cortile, gli stemmi dei capitani di giustizia. Una grandiosa scala conduce al primo piano, ristaurato con molto gusto nel 1864, e ammobigliato con un lusso raro in Toscana. Esso contiene una fila di magnifiche sale, colle porte in ferro lavorato, o d'intarsio, copiate dai modelli antichi, e che da sole rappresentano un grande valore; affreschi ornamentali danno a tutti questi ambienti un aspetto singolare, e fanno risaltare le collezioni che vi si trovano: monete, maioliche e rarità d'ogni genere. La sala d'armi, una stanza vasta, con incrostazioni di marmo colorato, e a cui nulla si può rimproverare se non l'abbondanza delle pitture, contiene, oltre il resto, gli stemmi delle corporazioni della città.

VIII.

La Piazza del Campo. — La Fonte Gaja. — Le corse dei cavalli. — Il Palazzo pubblico: Simone Martini, Lorenzetti e il Sodoma.

La Piazza del Campo colla Fonte Gaia, e il Palazzo pubblico, fa riscontro al Duomo e al gruppo d'edifizi che formano il suo corteo.

La Piazza del Campo, oggi Piazza Vittorio Emanuele, ha la forma d'uno di quei teatri antichi, i cui gradini, disposti su un piano semicircolare, discendevano sin verso la scena che disegnava una linea diritta.

Una serie di case, o meglio di palazzi, domina cotesta specie d'imbuto, in cui sboccano undici vie; gli uni portano sulla facciata le traccie della loro antichità, gli altri, e sono i più importanti, furono costrutti o rinnovati nel XVII secolo, ma non stonano troppo in quest'insieme sì venerando e sì altero: tra questi il palazzo Chigi (1724) e il palazzo Sansedoni, costrutto nel secolo XIII, abbellito nel XIV e ritoccato nel 1778, colpiscono per le loro dimensioni. D'un'imponenza grandissima è il palazzo gotico coronato di merli e dominato da una torre, che si rizza verso il centro, rimpetto al Palazzo pubblico.

Tali facciate di mattoni, prive d'intonaco, vi parlano con una chiarezza innegabile delle manomissioni, o meglio delle mutilazioni senza numero di cui ebbero a soffrire nel corso dei secoli: finestre rettangolari sostituite alle ogivali al tempo del Rinascimento; poi queste finestre rettangolari alla lor volta tagliate o turate dalle età seguenti, da quelle intolleranti, quasi quasi si sarebbe tentati di dire, da quelle barbare età.

Petrucci, il celebre tiranno di Siena, si proponeva di circondare la Piazza del Campo d'uno splendido porticato, di cui ci conservò il ricordo un disegno del Peruzzi.[1]

Nel medio evo e nel Rinascimento la Piazza del Campo servì frequentemente di teatro a giostre ed a corse di tori. Nel 1599 si sostituirono a queste le corse di bufali montati da giovanotti. Anche questi esercizi alla lor volta vennero soppressi nel 1650, e surrogati nello stesso anno da corse di cavalli, il cui premio era una bandiera di damasco cremisi con una frangia bianca, foderata di raso bianco e nero. Col succedersi del tempo, il numero dei concorrenti, che in origine era di venti, fu ridotto a dieci. Ecco qual era nel secolo scorso il programma di tali feste: per la prima tra di esse che avea luogo il 2 luglio, si estraevano a sorte dieci contrade su diciassette, e dieci cavalli. Il vincitore, dopo aver fatto tre volte il giro della piazza, otteneva un premio di 540 lire di Toscana. Nella festa del 16 agosto, i cavalli correvano soli dalla porta Romana sino al Duomo; il premio consisteva in una bandiera d'oro del valore di 910 lire di Toscana.

Fu forse in memoria di simili divertimenti e prodezze che i granduchi di Toscana fondarono a Siena un'accademia d'equitazione, in cui si accoglievano a condizioni mitissime i giovani gentiluomini senesi. L'abate Richard ci racconta d'avervi visto dei magnifici cavalli del paese, vigorosi e rapidissimi nella corsa; aggiunge che se ne ammaestravano molti a Siena per tale esercizio.

[1] Tali palazzi, come pure il Palazzo pubblico, sono oggetto di sapienti monografie, dovute a G. Rohault di Fleury, *la Toscane au moyen âge*.

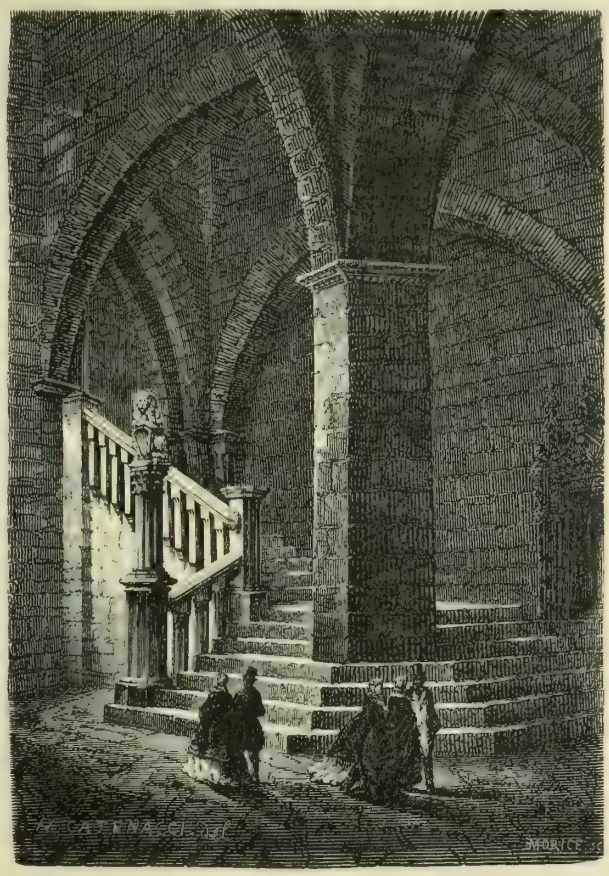
Oggidì le corse danno luogo, da un capo all'altro della città, ad un'agitazione che non si sospetterebbe punto nel fondo di quelle nature in apparenza così calme. In certi quartieri le donne, mettendo in serbo un soldo la settimana, riescono a raggranellare sin a 4000 lire, somma colla quale si comperano una magnifica bandiera di velluto. Poi viene la scelta del fantino, che ogni contrada è chiamata ad indicare. La scelta dà luogo a terribili rivalità, ad odii che ricordano quelli dei Montecchi e dei Capuleti. Giunge il giorno della lotta: le comparse delle contrade fanno il loro ingresso solenne sulla piazza del Campo in costume medioevale, accompagnate da fanfare; un carro trionfale, il *Carroccio*, chiude il corteo; è un ricordo della vittoria di Monteaperti. Passo oltre sugli incidenti della lotta, limitandomi a far osservare che i frustini di cui si servono i fantini, non sono più gli stessi de' tempi addietro.

In quei tempi la ricompensa, o il *palio*, consisteva in un piatto d'argento; il nostro secolo prosaico ha sostituito l'opera d'arte con una somma di 300 franchi, concessa dal municipio.

Il vincitore è condotto in trionfo alla chiesa della sua contrada, ove prende posto il suo *palio* presso a quelli dei suoi predecessori dello stesso quartiere. La religione associata alle feste profane: ecco Siena, o meglio, ecco l'Italia!

Dei banchetti epici, organizzati nella via e che riuniscono sino a duecento convitati, solennizzano la vittoria; il primo giorno banchettano gli uomini, il secondo le donne. D'altronde tutto non è color di rosa pel vincitore; i suoi rivali non gli risparmiano nè le canzoni satiriche, nè le iscrizioni ingiuriose.

Se esaminiamo i ritratti di questi eroi effimeri, troveremo a certi la faccia noncurante o impertinente degli adolescenti del Botticelli.



La scala del Palazzo Grottanelli.

Certamente le corse senesi appartengono all'ordine degli esercizi platonici che non aggiungono nulla al patrimonio intellettuale d'una città, ma che hanno il vantaggio di eccitare sopra un punto determinato l'attività e l'emulazione dei cittadini. L'utilitarismo trionfa troppo facilmente nel nostro secolo; non esiste alcun borgo di recente fondazione in America, e nemmeno in Australia, che non se ne preoccupi. Sappiamo adunque onorare le città che fanno ancora qualche cosa per l'arte, sia pure l'arte dell'equitazione.

L'effervescenza dei Senesi, in quelle due giornate memorabili del 2 luglio e del 16 agosto, li fece paragonare ai Napoletani, da uno dei loro concittadini stessi. "Nessun'altra popolazione in Italia, afferma un rispettabile autore, Brigidi, eccetto forse i Napoletani, possede uno spirito così svegliato, un carattere così brioso, e tanta arguta festività d'ingegno„. Ma io protesto: un entusiasmo che si manifesta periodicamente, due volte all'anno, alle corse dei cavalli, è esso paragonabile al temperamento napoletano?

Si scoperse pure dell'analogia tra i Senesi e i Francesi: Dante indica la vanità come tratto comune agli uni e agli altri. Si può andar molto in là nella via dei paragoni! Non più tardi del 1891, un autore tedesco non ha forse menzionato in un'opera, tosto divenuta classica, una serie di analogie tra Rembrandt e Gesù Cristo, Rembrandt e Spinoza, Rembrandt e Wagner, ecc.?

Prendiamo piuttosto Dante, per ammirare, a proposito della Piazza del Campo, un racconto, dovrei dire un quadro, la cui eloquenza non è uguagliata che dalla concisione: l' episodio di Provenzano Salvani, uno dei vincitori di Montaperti, che chiede l'elemosina per riscattare uno dei suoi amici fatto prigioniero da Carlo d'Angiò.

La gloria della Piazza del Campo fu per secoli la fontana di marmo di cui l'aveva ornata, dal 1409 al 1419, il grande scultore Jacopo della Quercia.

Permettetemi prima di tutto alcune parole sulla vita di questo artista troppo poco noto: Jacopo o Giacomo della Quercia nacque a Siena verso il 1371 e morì nel 1438. Egli cominciò coll'oreficeria, ma si distinse prestissimo come scultore. Nel 1401 adunque, nell'età di circa trent'anni, egli prese parte al concorso per le porte del Battistero di Firenze.

I Senesi, che apprezzavano secondo il suo valore il loro concittadino, seguivano ansiosamente le sue gesta e i suoi menomi atti; essi continuamente temevano di vederselo sfuggire. Perciò quante precauzioni perchè egli non disertasse la sua città! Un giorno lo condannarono a 100 fiorini di multa per aver troppo prolungato il suo soggiorno all'estero. Ma il della Quercia ottenne che la condanna fosse revocata e di ritorno nella sua città natale s'ebbe il titolo di cavaliere!

Si è troppo proclivi a credere ai giorni nostri che il talento e l'ispirazione sieno doni del cielo in certe epoche e per certe nazioni privilegiate. Conveniamo che una città che attribuisce tant'importanza alla possessione d'un artista illustre, merita pure che il cielo faccia qualche cosa per lei. [1]

Il carattere distintivo dello stile di Jacopo è la grandiosità, un certo che di epico, di trascendente: l'espressione vale poco ai suoi occhi; egli ricerca anzitutto il movimento; le fisonomie hanno ordinariamente alcun che di accigliato o d'impassibile. In ciò fu imitato da Michelangelo, che sovente imparò ed attinse da lui.

Il Palazzo comunale, o Palazzo pubblico, o Palazzo della Repubblica, è un edificio di mattoni, che non ha di regolare che la facciata. Il primo e secondo piano contano ciascuno una dozzina d'enormi aperture divise alla lor volta in tre da colonnette. Il piano superiore più rientrato degli altri non contiene che due finestre. Delle false arcate, degli stemmi, delle nervature, delle feritoie e dei merli danno a questa facciata un aspetto fiero e pittoresco nel medesimo tempo. Un balcone pesante del XVI secolo e uno scudo colle armi dei Medici ne guastano il centro, ricordando pure la caduta dell'antica città libera.

[1] La fontana della Piazza del Campo. ricostrutta ai nostri giorni, secondo i frammenti della fontana originale, come pure secondo descrizioni e altri documenti, si componeva di un bacino aperto, circondato da tre lati da una balaustra, nei cui fianchi delle nicchie ricoveravano statue. Sul davanti, ai due capi, due statue di donne, ciascuna con un bimbo in braccio, e tendenti l'altra mano ad un altro bimbo ritto presso ad esse: secondo alcuni la *Carità*, secondo altri *Rea Silvia*, la madre di Romolo e Remo (oggi nel Museo dell'Opera del Duomo). Le due altre statue eran scomparse già da lungo tempo. Le nicchie in numero di tre su ciascuno dei due lati, e di sette al fondo, comprendevano statue ed altirilievi. Nel centro il della Quercia avea scolpito la *Vergine;* attorno ad essa le *sette Virtù cardinali,* poi due bassorilievi rappresentanti scene del Vecchio Testamento: *la Creazione dei nostri progenitori,* la *Cacciata dal Paradiso.* Dei genii a cavallo sulle lupe (emblema di Siena) ed ogni sorta d'ornamenti completavano la decorazione.

I tantini sienesi nei loro abiti di gala.

Il palazzo è dominato da un campanile d'altezza enorme, "la torre del Mangia„ (così detta da una statua destinata a suonare le ore), costruita in mattoni al basso e di pietre bianche in alto.

Delle porte moderne, guernite d'enormi chiavarde di ferro, danno accesso ai vestiboli, come pure a parecchi cortili, di cui uno contiene un affresco del XVI secolo, per tre quarti rovinato, la Vergine tra due Santi. Anche i vestiboli sono ornati d'affreschi, tra i quali un'*Annunciazione* dipinta nel 1390 da Bartolo di Fredi.

La Cappella del Campo, eretta davanti al palazzo, c' inizia alla lotta tra gli elementi gotici e gli elementi classici (cominciata nel 1348, fu ornata nel 1460 d'un nuovo fregio da Antonio Federighi). Così spiegansi le contraddizioni tra le diverse parti dell'edificio, e quel certo che di angoloso, di duro; da ciò pure ne viene che le nicchie hanno ora la forma ogivale, ora a conchiglia. I grifi, scolpiti sul fregio e separati da un vaso, ricordano quelli del tempio di Antonino e di Faustina, a Roma. Si osservano inoltre corone, festoni, cornucopie, uovoli. A sinistra, al fondo, alcuni compartimenti di stile classico, con fogliame, un' aquila colle ali spiegate, ecc. Sei statue di apostoli, della fine del secolo XVI, provano il ribasso della scultura a Siena in quell'epoca. Sull'altare, le vestigia d' un affresco del Sodoma.

Il Buon Governo
(frammento dell'affresco di Ambrogio Lorenzetti).
(Palazzo Pubblico).

È deplorevole che le *Guide* di Siena non dieno neppure la pianta del Palazzo pubblico. È facilissimo trovarsi imbarazzati in quel dedalo di sale abbastanza confusamente riunite le une alle altre. La varietà dei nomi, sotto cui è indicata ciascuna di esse, complica ancor più la cosa. Per fortuna il mio diligente e colto collega Paolo Joanne ha colmato siffatta lacuna: l'edizione dell'*Italie du Centre* pubblicata nel 1893 contiene una dettagliata descrizione di coteste sale.

Il fior fiore della Scuola senese ha lavorato alla decorazione del Palazzo pubblico: Simone Memmi o Martini, i Lorenzetti, Bartolo di Fredi, Taddeo Bartoli, Sano di Piero, il Vecchietta, il Sodoma, il Beccafumi.

Al pianterreno, la Sala del Tribunale di Bicherna contiene dei vecchi cofani, coi quali stona un canapè moderno collo schienale adorno d'intarsi. Tra le pitture, un'*Incoronazione della Vergine,* dipinta ad affresco nel 1445 da Sano di Piero, se dimostra una certa ricerca di carattere nelle teste, rivela poca esperienza nella pratica del disegno. Il Cristo è biondo, ma non bello; i panneggiamenti conservano ancora la disposizione gotica. Non vi si nota alcun progresso da Duccio in poi.

Allato si trova la Sala dei Matrimoni, tutta rimessa a nuovo, tranne una Vergine tra san Galgano e sant'Ansano, dipinta dal Sodoma. È un lavoro abbastanza mediocre, se pure non si voglia attribuire ai restauratori la grossezza eccessiva delle teste.

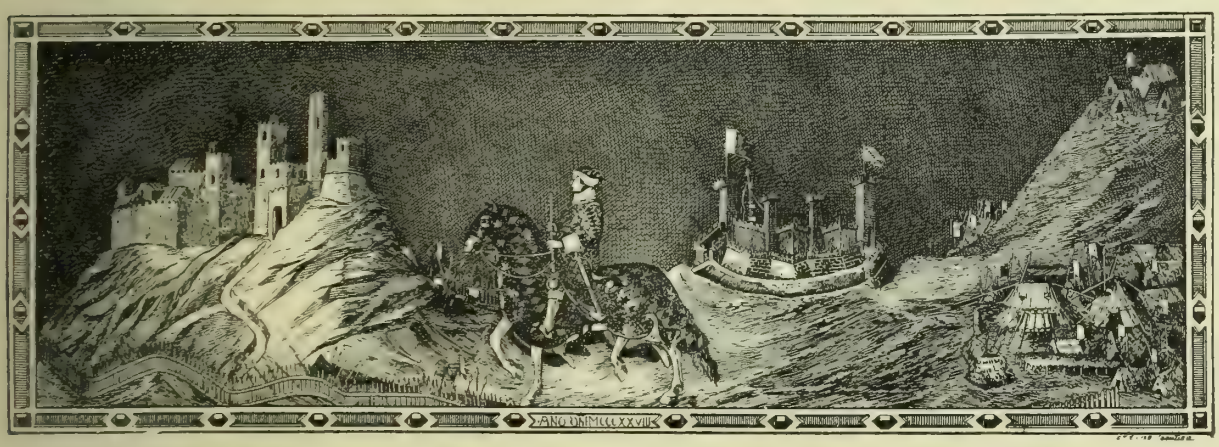
Pure al pianterreno, nella Sala del Sindaco, o Sala del Gonfaloniere, la *Risurrezione di Cristo*, del Sodoma è una pagina magnifica, con panneggiamenti bellissimi, scorci arditi (per esempio nei guardiani della tomba) e paesaggio armonico. L'artista v'ha ricercato un effetto di chiaroscuro. Solo la testa di Cristo è un po' misera.

Noi montiamo al primo piano da una porta antica, mentre i corridoi e la scala sono rinnovati.

Nella Sala delle Balestre, o Sala del Mappamondo, o Sala del Gran Consiglio, la parete del fondo è occupata tutt'intiera dal grande affresco di Simone Martini.

Ciò ch'era stato Duccio per Cimabue, Simone Martini, l'amico del Petrarca, dovea esserlo per Giotto. Simone Martini, falsamente chiamato Simone Memmi, nacque a Siena verso il 1285 (dunque alcuni anni dopo Giotto); egli morì ad Avignone nel 1344. Sin dal 1315, in età di soli trent'anni, egli venne incaricato di dipingere, nella Sala del Consiglio, una di quelle pagine solenni, dette quadri di Maestà, cioè la Vergine in trono in mezzo ai santi.

La forma data dall'artista alla sua composizione è altrettanto originale che pitto-



Guidoriccio Fogliani di Simone Martini, affresco nel Palazzo Pubblico.

resca ed imponente. Sopra un trono rialzato di alcuni gradini è seduta Maria, parata dei suoi più ricchi ornamenti, che tiene ritto in piedi sulle ginocchia, con un piede posato sopra una delle sue mani, il divino Infante, che alza la destra per benedire. Osserviamo qui che il bambino, com'è regola quasi assoluta ancor nel secolo XIV, è vestito e non nudo. Attorno alla Vergine una numerosa accolta di angeli, di santi, di sante; la prima fila in ginocchio, le altre tre file in piedi. Gli uni sostengono il colossale baldacchino che protegge quell'eletta adunanza; gli altri manifestano la loro venerazione con gesti esprimenti l'amore o l'umiltà loro. Tutte queste figure s'impongono alla nostra ammirazione per una bellezza ed una pienezza, che fanno facilmente scordare quanto può esservi ancora d'arcaico nella fattura.

L'impressione dominante è la gravità, una gravità però temperata dalla tenerezza. Soltanto negli angeli inginocchiati della prima fila, i quali tendono verso la loro sovrana dei canestri ricolmi di fiori, traluce una nota più commossa. Quanto ai volti, essi sono ancor debolmente individuati. L'artista ha voluto anzitutto rispettare i tipi tradizionali; è per questo che san Pietro e san Paolo, in piedi alle due estremità, l'uno colle chiavi, l'altro colla spada, sono irreprensibili dal lato iconografico.

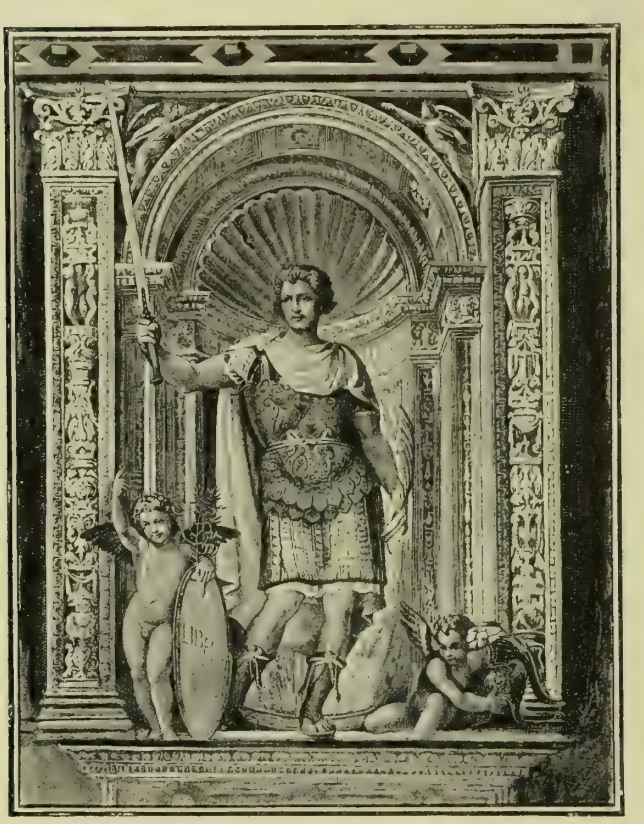
Ma un'altra considerazione pure ha impedito Simone d'introdurre nella composizione

dei ritratti: egli temeva cioè di turbare con una nota troppo vivace l'armonia e la serenità di tale pagina, ch'equivale ad un canto chiesastico tradotto in pittura. Quale disgrazia che il bel dipinto non sia più ora che una rovina, e che i colori sien divenuti tutti grigi!

Sul capolavoro del Martini spicca un busto moderno: quello del re Umberto.

I muri all'intorno sono coperti di pitture, rappresentanti i fatti d'armi principali dei Senesi, la loro Vittoria sui Bretoni, e la compagnia del cappello (1363) di Luca di Tommè, la Battaglia di Poggibonsi (1439), di Giovanni di Cristoforo Ghini e Francesco di Andrea. La rappresentazione monumentale delle scene della storia contemporanea, così rara nel medio evo, si svolge liberamente, come vedesi, nelle sale del Palazzo pubblico.

Rimpetto al quadro di "Maestà" Simone dipinse, nel 1328, il ritratto d'un generale al servizio dei Senesi, Guidoriccio di Fogliani. Il personaggio, che sta sul cavallo riccamente bardato, col bastone del comando in mano, si dirige gravemente verso una città che sta al sommo d'un monticello. Sembra che venga da un campo che appare a destra. Se non fosse per l'interesse che desta una rappresentazione storica di quest'epoca, il ritratto di Guidoriccio a mala pena desterebbe qualche attenzione. Esso ci dimostra l'impotenza dei Senesi ogni qualvolta tentano riprodurre scene della vita reale. Questo placido cavaliere manca assolutamente d'espressione. Quanto al paesaggio, è d'una goffaggine puerile.



San Vittore del Sodoma (Palazzo Pubblico).

La stessa sala venne arricchita dal Sodoma di tre dei suoi capolavori: *San Vittore* e *Sant'Ansano* (1529), *San Bernardo Tolomei* (1534). Io ho tentato di caratterizzarli nella mia *Storia dell'Arte durante il Rinascimento.*

Continuando l'esame degli affreschi di questa sala, vediamo il *San Bernardino da Siena* di Sano di Pietro, e la *Santa Caterina* del Vecchietta. Non si può dire di questi che una cosa sola, cioè che si trovano in troppa vicinanza agli splendidi capolavori del Sodoma.

La Sala della Pace deve la sua fama agli affreschi d'Ambrogio Lorenzetti, l'emulo di Simone Martini. Non si hanno che pochi dati sulla carriera di quest'eminente maestro, che in pieno secolo XIV rinnovò la sua arte al contatto dei modelli antichi. Ciò che v'ha di meglio stabilito nella sua biografia si è ch'egli lavorò tra il 1323 e il 1345, principalmente a Siena.

Gli affreschi della Sala della Pace (1337 sino al 1339) rappresentano il *Buono e il Cattivo governo o reggimento.*

Il più noto tra essi rappresenta un vecchio di figura, gigantesca pieno di maestà

e di grandezza (spesso si volle riconoscere in questo personaggio Carlomagno, il più popolare tra gli imperatori del medio evo), in mezzo alle virtù indispensabili ad un capo dello Stato, la *Giustizia*, la *Pace*, la *Concordia*, la *Prudenza*, la *Magnanimità*, la *Moderazione*. Sopra lui si librano la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*. Ai suoi piedi è coricata una lupa che allatta due bimbi nudi: Romolo e Remo.

Questa pagina monumentale, piena di grazia e di grandezza, si pensa che sia, ad onta del suo stato di mutilazione, una delle più poetiche creazioni del medio evo. La Pace, sdraiata con indolenza sopra un divano, parrebbe, se fosse possibile, ispirata ad una delle più belle pitture antiche, l'affresco di Pompei, conosciuto sotto il nome di *Pomona*. Non è questo un incontro fortuito. Ho già dimostrato, nei *Precursori del Rinascimento*, con quanta perseveranza Lorenzetti avesse studiato, in pieno secolo XIV, i capolavori antichi.

San Bernardo dei Tolomei, del Sodoma (Palazzo Pubblico).

Al basso, a sinistra, una lunga processione di cittadini s'avanza pacificamente verso il vecchio che simboleggia lo Stato: sono i ventiquattro membri del governo, riuniti da un cordone. A destra, alcuni guerrieri conducono dei prigioni. Tale specie di processione o di corteo merita meno elogi dell'affresco principale. La regolarità, l'aggruppamento formano il lato debole dell'ingegno del Lorenzetti. Se nella parte superiore, le figure allegoriche non sono sufficientemente collegate le une alle altre, non sono qui sufficientemente divise; esse non formano dei gruppi abbastanza chiari e distinti. Il fregio, oggi mutilato, conteneva la rappresentazione delle *Quattro Stagioni*, come pure della *Grammatica* e della *Dialettica*.

Sebbene non esente da gravi danni, pure tale pagina, che si potrebbe denominare il *Trionfo della Sicurezza*, offre ancora dei tratti di rara bellezza. Prima di tutto vediamo la *Securitas*, librantesi nell'aria con un cartello in una mano, nell'altra una forca a cui è sospeso un delinquente. Il drappeggio che la ricopre lascia indovinare delle forme nobilissime e purissime, almeno avuto riguardo a quel tempo.

Più lungi si scorge la *Filosofia*, simile ad un'antica sacerdotessa, poi la *Geometria* e l'*Astrologia*.

Un secondo affresco rappresenta, secondo l'interpretazione di storici eminenti della pittura italiana, Cavalcaselle e Crowe, i *Benefizî d'un buon Governo*. L'artista ha immaginato una città piena di vita, colle sue botteghe ove si affollano i compratori, le officine popolate di operai, co' suoi imponenti bastioni fortemente difesi.

L'elemento naturalista domina in questa composizione, come nella precedente: le città sono vere città del XVI secolo, senza la minima reminiscenza dei monumenti dell'antichità; il paesaggio eccessivamente mosso e variato non ha nulla di classico.

Pure anche qui apparisce di tanto in tanto, e quasi attraverso un velo, un soggetto di rara bellezza. Nella fascia scorgesi un vecchio dalla barba bianca, dal torso nudo, sapientemente modellato, che tiene nella mano sinistra dell'uva, e nella destra un albero sradicato. Questo personaggio, in cui al primo momento s'è tentati di vedere *Saturno*, non è altri che *Tubalcain*, per conseguenza uno degli attori del Vecchio Testamento. Un centauro di piccole dimensioni, e quasi perduto tra gli ornamenti, si distingue per la giustezza e l'animazione del movimento.

Altrove noi evochiamo un'altra volta il ricordo dell'antichità, innanzi ad una donna a mezza figura, coronata d'alloro e che tiene nella destra una falce, nella sinistra delle spighe.

Da questo rapido schizzo si vede quanto sieno originali le concezioni d' Ambrogio Lorenzetti, e di quante seduzioni egli seppe circondarle. Le allegorie fiorentine sono più chiare, più precise, ma non arrivano che raramente a questa sublime poesia, a questa superiorità di stile.[1]

Nel vestibolo, che precede la cappella del palazzo, Taddeo di Bartolo dipinse una serie di personaggi mitologici o storici. Questi affreschi che datano dal 1414 dimostrano che la preoccupazione dell' antichità si mantenne a lungo dopo Ambrogio Lorenzetti, ma che ogni tradizione dell'iconografia classica, per non parlare della tradizione stessa dello stile, era da lungo tempo sparita da Siena.

Il letterato che tracciò il programma delle composizioni ed indicò gli attributi, era evidentemente in progresso sul pittore che dipinse le figure.[2]

La cappella, disgraziatamente molto oscura, merita un istante d'attenzione da parte degli archeologi e degli artisti; oltre ad un quadro d'altare del Sodoma, una Vergine col Bambino e dei Santi, quadro affumicato, d'una prospettiva difettosa, e che non conta tra i capolavori del maestro, oltre un colossale *san Cristoforo*, contiene pure lavori gotici in legno con begli intarsi; figure isolate con iscrizioni religiose in caratteri gotici: *Credo in unum Deum*, ecc. Il lavoro è dei più minuziosi: ogni testa si compone

[1] Le figure allegoriche d' Ambrogio richiamano un paragone con quelle del Camposanto di Pisa, e con quelle della cappella degli Spagnuoli, nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze. L'artista senese è ben superiore ai suoi emuli, se non per la forza della caratteristica, almeno per la soavità e la superiorità dello stile. Libertà di fattura, conoscenza perfetta delle leggi del colore, ampiezza, grazia, maestà, tutto trovasi riunito nel capolavoro del Palazzo Municipale di Siena.

[2] Una veduta circolare di Roma, veduta delle più convenzionali, ma che offre dei dati preziosi per la topografia della Città Eterna, forma come il centro di questa bizzarra evocazione del mondo antico. Più lungi, Marte, con un cappello a punta, sta sopra un carro a quattro ruote, a' cui lati corrono due Pegasi di color rosso, sui quali egli agita uno scudiscio a parecchie corregge. Esso ha per attributo la lupa romana. Giove, colla corona in capo, tiene in una mano lo scettro, nell'altra la folgore. Delle fiamme gli fanno un'aureola. (Venne confuso con Apollo!) Presso a lui un'aquila delle più misere. Al disotto del Dio degli Dei, sta Aristotile, in abito da medio evo, e di cui un'iscrizione metrica rivela le qualità dell'ingegno:

"Magnus Aristoteles ego sum.... „

Dirimpetto, Giulio Cesare e Pompeo, separati da un' arcata. Ambedue in abito del secolo XIV; Pompeo è vestito d'una clamide, annodata sulla spalla destra e calzato di stivaloni. Cesare ha giubba e calzoni attillati, le mani coperte di guanti e un gigantesco elmo sul capo. Al disopra, figure allegoriche poco visibili. Più in là, nell'arco, Apollo coronato di lauro, e calzato di scarpe turchine, a punta; suona il violino. Il pittore come attributo gli ha dato un corvo. Rimpetto a lui sta Pallade con lancia e scudo colla testa di Medusa: quali attributi, una corona d'olivo e una civetta, che sembra un pipistrello. — Nel vestibolo vicino, "M. Tullio Cicerone, M. Porzio Catone, Catone l'Uticense, Scipione Nasica, M. Curio Dentato, M. Furio Camillo, P. Scipione Africano „, tutti in piedi sotto gli archi e in abiti del secolo XIV. — Sopra un altro pilastro sta Giuda Macabeo.

d'una ventina di frammenti di legno riuniti con estrema abilità; il che non toglie che l'insieme non sia ben decorativo. Tali lavori si devono a Domenico di Niccolò, che li eseguì nel 1428.

La Sala di Passaggio contiene parecchi quadri sacri, i ritratti dei papi e dei cardinali oriundi di Siena, quello del maresciallo Ottavio Piccolomini. Vi si vede inoltre l'uniforme che Vittorio Emanuele portava alla battaglia di Solferino.

La Sala del Concistoro, a sinistra della sala di passaggio, è adorna d'affreschi, scene della storia antica, di D. Beccafumi (1529-1534), il disegnatore brillante dei modelli del pavimento della cattedrale, e l'autore di alcuni quadri da cavalletto ammirabili, quali *Santa Caterina che riceve le stigmate*, all'Accademia di Belle Arti (v. sopra). Inoltre la sala contiene otto busti in marmo di celebrità moderne. La sua porta in marmo, attribuita a Jacopo della Quercia, ha già l'impronta dei principii del Rinascimento.

La Concordia,
frammento dell'affresco di Ambrogio Lorenzetti
(Palazzo Pubblico).

La Sala di Balia, a destra della sala di passaggio, ha per ornamento degli *Episodi della Lega lombarda e della vita di papa Alessandro III* (nato, come già si è detto, a Siena). Spinello Aretino e i suoi figli hanno eseguito tali pitture che si seguono tranquillamente, senz'animazione, ad uso di cronaca. Vi si vede l'imperatore Barbarossa che conduce per la briglia il cavallo su cui sta il suo avversario; un corteo di cardinali e di signori cammina dietro il papa, ecc. L'aspetto degli uomini e dei cavalli manca di forza negli uni, di naturalezza negli altri.

Le epoche posteriori sono rappresentate principalmente dai bellissimi arazzi provenienti dal mobiglio reale di Firenze: gli uni eseguiti in Firenze stessa, nei secoli XVI e XVII, gli altri di manifattura dei Gobelins. Questi ultimi, offerti da Luigi XIV al granduca di Toscana, appartengono alla serie celebre degli *Elementi*, incisi da Sebastiano Le Clerc. Rappresentano la *Terra*, l'*Aria*, il *Fuoco*.

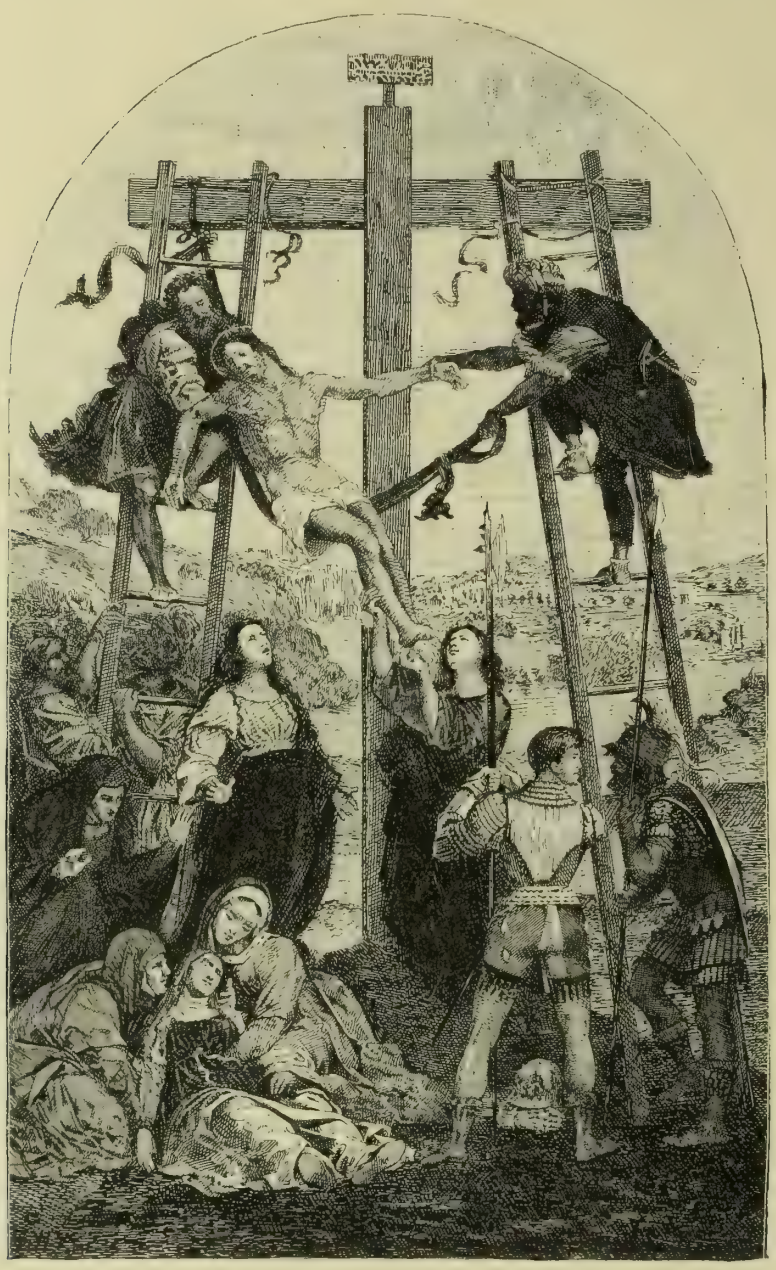
IX.

Il palazzo Piccolomini e gli Archivi. — A caso: Chiese, conventi, palazzi diversi.

Di tutti gli edifizi di Siena, il palazzo Piccolomini è il più vasto e il più imponente. Esso occupa un posto intermedio tra i palazzi fiorentini dell'epoca prima, somiglianti ancor oggi a fortezze, e i palazzi più ridenti, più moderni, creati da Leon Battista Alberti, come il palazzo Rucellai. Quella massa enorme si compone di pietre da taglio, ma senza il solito bugnato. Un pianterreno le cui arcate, oggi in parte murate, vennero convertite in finestre, un ammezzato a finestre rettangolari, la cui altezza supera quella di molti dei più sontuosi appartamenti delle capitali, e due piani con finestre ad arco tondo, divise in due da colonnette, poi di sopra una cornice bellissima: ecco in due

parole l'aspetto esterno che ha qualche cosa di maschio e di superbo. Quali ornamenti, magnifici bracciali per torcie in ferro lavorato e le mezzalune dei Piccolomini. Peccato che ai lati ci sieno delle botteghe che tolgono molto alla nobiltà dell'edifizio!

Si ignora quando e da chi sia stato cominciato il palazzo Piccolomini. Sappiamo solo che non era ancor finito nel 1498, come risulta dal testamento di Giacomo Piccolomini, di cui presi copia agli Archivi di Siena.



La deposizione dalla croce del Sodoma (Galleria dell'Accademia).

Sulla porta un' iscrizione ricorda che nel 1681 la famiglia Piccolomini cedette il palazzo al governo.

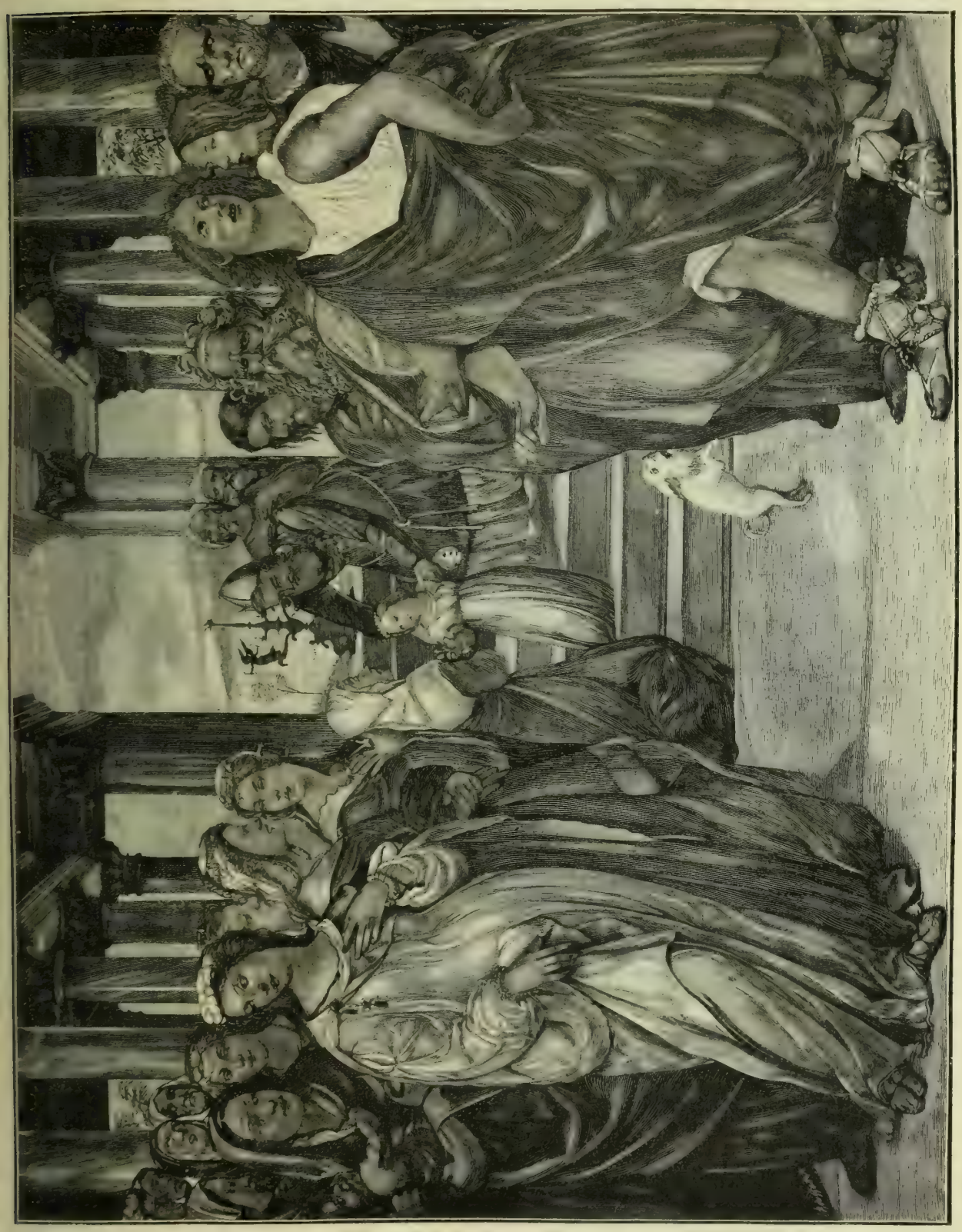
Varcandone la soglia, ci troviamo in un cortile incompleto, che non comprende che tre arcate, e che si collega ad un cortile aperto, privo di carattere.

Il palazzo Piccolomini contiene oggi l'ufficio delle ipoteche, la tesoreria provinciale, gli archivi, ecc. La posta, che per l'addietro si trovava pure qui dentro, occupa ora un palazzo apposito.

Tra tutti questi uffici, solo gli Archivi meritano una visita. Vi si accede per mezzo d'una scala decente, ma abbastanza misera. Si sale sino all'ultimo piano senza trovare alcuno a cui rivolgersi. Tanto più si rimane colpiti allorchè si giunge all'estremità di una fila interminabile di sale, decorate col massimo gusto e in cui si svolgono innanzi ai nostri occhi i registri delle decisioni popolari dal 1248 in poi, la corrispondenza della Repubblica, le dichiarazioni dei beni (prototipi dell'imposta sulla rendita), già in vigore nel secolo XIV, gli atti del capitano di giustizia, gli archivi di corporazioni religiose soppresse, quelli delle corporazioni artigiane, dell'università, gli archivi giudiziari, gli atti dello stato civile dal 1461!

Gli Archivi di Siena non solo rinchiudono un'enorme quantità di documenti, ma formano eziandio un vasto museo in cui il contenente è degno del contenuto. Le sale, trentuna di numero, racchiudono la serie non interrotta degli atti pubblici o privati d'epoche simili alla nostra in fatto di scartafacci (l'Archivio diplomatico contiene da solo 50 000 per-

gamene). Prima di tutto l'antica cappella del collegio dei Gesuiti, convertita oggidì in sala d'esposizione; nelle vetrine sono visibili i venerandi diplomi imperiali, pergamene ingial-



La Presentazione al Tempio, del Sodoma (Galleria dell'Accademia).

lite coi suggelli dall'aquila bicipite. Inoltre in una cornice il testamento di Giovanni Boccaccio, dato dal conte Scipione Borghese. Non meno curiosa è la sala della serie detta della Biccherna, e composta di quadretti eseguiti dai pittori più celebri, per servire

di copertina ai registri delle spese comunali. Tali quadri, la cui lista fu intrapresa nel 1882 dal compianto direttore della scuola francese in Roma, Augusto Geoffroy, tracciano gli avvenimenti storici più rilevanti o svolgono delle allegorie patriottiche. Essi vanno dall'anno 1257 all'anno 1689, comprendendo così un periodo di più di quattro secoli [1].

Ad alcuni passi dal palazzo Piccolomini c'è la loggia di Pio II, monumento d'una eleganza già un po' facile. Essa si compone di tre arcate aperte contenenti lo scudo pontificale del fondatore, sostenuto da angeli.

A poca distanza dalla Loggia del Papa, nella via Sallustio Bandini, vedesi il palazzo o meglio la casa abitata nel secolo scorso dall'economista di tal nome. È una costruzione del Rinascimento, in mattoni, semplice ed elegante. Il pianterreno non ha altro ornamento che una porta a pilastri sormontata da un fregio con delfini ed un frontone triangolare, delle finestre basse ad inferriata e due occhi a destra ed a sinistra della porta. Il primo piano comprende una fila di finestre sormontate da frontoni, dei quali ciascuno ha una corona a banderuole. In alto un tetto prominente. E null'altro! Ma quale rara armonia nell'insieme!

Nella sua *Breve Relazione della città di Siena*, stampata nel 1784, il Faluschi non enumera meno di novanta chiese, oratorii, conventi o confraternite religiose, esistenti in Siena al suo tempo. Oggidì, secondo la *Guida artistica della Città e Contorni di Siena*, stampata nel 1873, il totale delle chiese, cappelle o conventi raggiunge ancora la cifra rispettabile di settantacinque. Il *Cicerone* di Burckhardt e Bode si occupa per parte sua almeno di tre o quattrocento opere d'arte, divise in una sessantina di monumenti.

Si rassicuri il lettore! Non è mia intenzione fargli sfilare innanzi tale numero d'edifizi, quantunque non ve n'ha neppur uno che non contenga qualche interessante capolavoro: trittici, o bassorilievi d'un trecentista o d'un quattrocentista, lavori d'intarsio, ecc. Bisogna saper limitarsi, e quantunque la scelta sia talora difficile, sebbene mi sanguini il cuore all'idea di dover sacrificare tanti capolavori, pure resisterò a tutte le tentazioni. E mi mostrerò tosto inesorabile cogli artisti dei secoli XVII e XVIII. Essi raccolsero da parte dei loro contemporanei tutti gli elogi a cui potevano aspirare, anzi ancor di più: perciò posso senza troppo rimorso tacere sulle loro produzioni. I critici miei predecessori credevano di non poter rivolgere ai Primitivi un'ingiuria più grave che trattandoli di gotici; a nostra volta noi qualifichiamo parrucconi i pittori del secolo scorso. Così va la gloria del mondo.

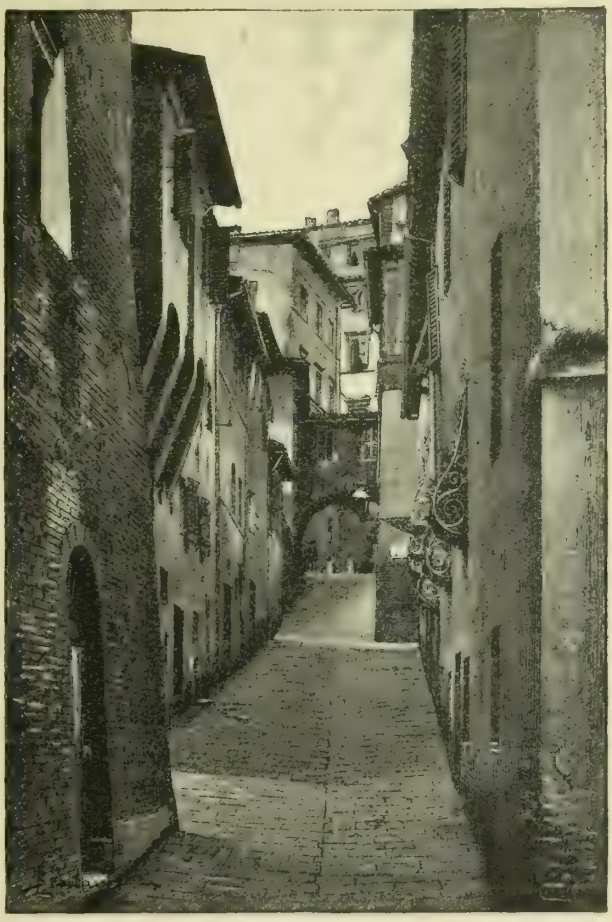
Tutto del resto è sorprendente in quelle chiese. Ora è una facciata che promette molto, e un' interno che nulla mantiene; o una facciata poverissima, con pilastri, mensole, stucchi, in breve con tutta la vuota fantasmagoria del secolo scorso; dei cherubini rannicchiati, uno Spirito Santo che affetta la forma di sapiente colomba, poi, varcata che sia la soglia, un venerabile santuario con colonne a ganci, pale d'altare di Guido o di Duccio. Qui c'è il "Palazzo dei Diavoli" costrutto da Federighi, colla sua pala in terra cotta, modellata da Francesco di Giorgio nello stile del Rinascimento; là è la

[1] Fra i più originali conviene citare: *Il buon governo*, d'Ambrogio Lorenzetti (1344); l'*Incoronazione dell'Imperatore Sigismondo* (1423); l'*Incoronazione di Papa Pio II* (1460); *Siena protetta dalla Madonna contro il terremoto* (1466), pittura attribuita a Francesco di Giorgio Martini; i *Senesi in lega contro il Papa, entrano armati nel Colle di val d'Elsa* (1479), *Ingresso dell'ambasciata di Carlo VIII a Siena* (1496), *La vittoria navale riportata da Andrea Doria sui turchi, presso Messina* (1532), *Le fortificazioni spagnuole distrutte dai Senesi* (1552), ecc., ecc.

chiesa di San Francesco, con una pala d' altare di Bartolo di Fredi, specie di compromesso tra Giotto e Simone Martini, rimarchevole pei suoi visi ieratici, dagli occhi a mandorla. È pure a San Francesco che si trovava per l'addietro la bella *Deposizione della Croce* del Sodoma, oggi esposta all'Accademia di Belle Arti.

Particolarmente ricca di contrasti è la chiesa di Sant'Agostino. Costrutta nel 1258, fu ritoccata nel 1755 (gli ordini claustrali aveano, si capisce, troppo denaro a quei tempi!) dal celebre architetto napoletano Vanvitelli, il creatore del grandioso palazzo di Caserta.

Numerose pitture, tra le quali qualcuna con firma celebre, provano l'antica magnificenza di questo santuario. Il *Cicerone* attribuisce a Simone Martini la figura di sant'Agostino, e le scene della vita di questo Santo, opera arcaica, poco interessante, che devesi piuttosto attribuire a Lippo Memmi. L'autore d'un altro dipinto, Matteo di Giovanni di Bartolo (1482), afferma nella sua *Strage degli innocenti*, la sua predilezione pel Rinascimento, ma senza riuscire a impadronirsi dei principii dello stile nuovo: le impressioni e i gesti del resto sono ugualmente esagerati; rasentano la caricatura. Poi incontriamo una delle ultime produzioni del Perugino: una *Crocifissione*, dipinta nel 1510, opera singolarmente tormentata e vuota. Il capolavoro di Sant'Agostino è l'*Adorazione dei Magi* del Sodoma. Tra le sculture un *Sant'Agostino* del Cozzarelli (1453-1515) e un *Pio II* di G. Duprè, l'eminente scultore senese, meritano una menzione.



La via dell'Onda.

La confraternita di San Bernardino deve la sua gloria alla *Presentazione al Tempio*, una delle pagine più brillanti del Sodoma.

La chiesa di Santo Spirito sorge in una piccola piazza; allato trovasi un convento, poi dei giardini gli uni sugli altri. Nell'interno, all'estremità d'un corridoio del chiostro, murato, s' ammira una grande *Crocifissione*, affresco che a prima vista pare tradisca il pennello di Fra Bartolomeo, ma che in realtà appartiene al suo allievo Fra Paolino di Pistoia; il colorito n'è chiaro e morbido.

Tanto Santo Spirito come San Bernardino devono al Sodoma i loro principali ornamenti: *San Giacomo il Maggiore che combatte gli Infedeli*, e la *Visitazione*.

La chiesa di Fontegiusta offre all' ammirazione degli artisti e dei dilettanti la sua pala d'altare in marmo, il capolavoro del *Marrina*, terminato, come ne fa fede una monumentale iscrizione, nel 1517, cioè in pieno Rinascimento. Così l'ornamentazione procede integralmente dall'antichità: non sono che Vittorie librantisi, grifi, genii, ovoli, ecc. Sebbene carico, l'insieme non manca d'eleganza.

Nessun archeologo, nessun artista ha il diritto di trascurare la visita al convento dell'Osservanza, ove una vettura di piazza ci conduce facilmente in mezz'ora.

Voi uscite dalla porta della ferrovia; costeggiate i bastioni costrutti in mattone, poi la strada ferrata che attraversate sopra un passaggio a livello, e non tarderete a scoprire il convento. Ma pazienza: siete ancora lontani dalla meta. Bisogna girare e girare attorno ai bastioni, salire e discendere, e risalire tra siepi, varcare un acquedotto, e allora solo vi si giunge. Come nei paesi di montagna tutto sembra vicino ed è lontano. La strada ferrata continua a sbizzarrirsi a suo capriccio: la linea di Firenze e la linea di Roma passano l'una sotto l'altra. Noi siamo ora ad un'altezza parallela a Siena, di cui non si vede che un'estremità. Poi all'improvviso la città si stende innanzi ai nostri sguardi in tutto il suo splendore. Giunti ai piedi del convento, bisogna fare degli altri giri per penetrarvi. È un assedio, sono circonvallazioni in piena regola. Il nostro veicolo costeggia un muro; finalmente ci fermiamo innanzi un portico di mattoni di meschina apparenza, con alcune pietre sepolcrali incastratevi; dall'interno ci giungono dei canti religiosi: è l'*Osservanza*.

Questo convento, fondato nel 1423 da san Bernardino, fu ricostrutto nel 1485 da Pandolfo Petrucci, il celebre tiranno di Siena, sui disegni di Giacomo Cozzarelli.

Schizzo di Raffaello.

La sagrestia, che si visita tosto, contiene la tomba, tutta rovinata, di Pandolfo Petrucci. Per ornamento ha dei lavori in legno, semplicissimi, eseguiti nel 1497 a spese di Pandolfo, e che si attribuiscono ai Barili.

All'esterno, si vede ancora l'antico cornicione della chiesa, e le finestre ovali nei muri. Nell'interno, per sfortuna, il santuario fu manomesso; degli stucchi bianchi del secolo XVII lo deformano. Non importa, facciamo un po' astrazione da questi ornamenti barocchi, ed atteniamoci al bel periodo dell'arte: le sculture e le pitture del secolo XV e XVI abbondano. Presso ad una statua di *Sant'Antonio di Padova* del Cozzarelli, e ad una *Incoronazione della Vergine*, con figure bianche su fondo azzurro, alla maniera dei della Robbia, e con medaglioni in terra cotta, di Francesco di Giorgio, si scorgono delle pale d'altare, che si attribuiscono a Sassetta, a Sano di Piero e ad altri pittori senesi del secolo XV, una *Crocifissione* del Riccio, in cui l'influenza di Raffello (sopra tutto nella figura di san Giovanni Battista) la disputa a quella di Sodoma.

Rientrando in città dalla parte di San Francesco, incontriamo circa una trentina di carretti, che si avanzano in fila, trascinati da buoi, dalle corna gigantesche, e quali si veggono nelle celebri fiere di Siena. Più lungi si scorge un'enorme massa merlata, il "Monte dei Paschi".

Il quartiere da questo lato non è punto attraente, non si veggono che miserabili casupole, sui cui balconi è stesa della biancheria ad asciugarsi. Di tanto in tanto dei giardini pensili. Solo la "Fonte nuova" attira gli sguardi sulle sue tre arcate ogivali di mattone.

Con ciò prendo congedo da Siena. Una parola ancora per riassumere: esistono in Italia, in Francia ed in Germania città altrettanto ben conservate che Siena; non è dunque nella visione del passato che consiste l'infinita attrazione dell'antica città toscana, bensì nella varietà e nella raffinatezza della sua civiltà, nel fecondo misticismo, che per più di trecento anni penetrò ed animò tutte le forme dell'attività intellettuale. Sola, fra le città della Toscana, Siena non può misurarsi con Firenze: essa incarna i trionfi del medio evo coll'uguale splendore con cui la sua rivale incarna lo spirito del Rinascimento, lo spirito dei tempi nuovi.

San Benedetto e lo scudiero di Totila, affresco di Luca Signorelli a Monte Oliveto.

MONTE OLIVETO, PIENZA

MONTEPULCIANO.

" Un paese selvaggio, un caos di nude alture,
un gruppo di burroni, sparsi di cipressi. „
(Bourget).

I.

Da Siena ad Asciano. — Il convento di Monte Oliveto Maggiore: Fra Giovanni da Verona, Luca Signorelli ed il Sodoma.

Porta della biblioteca del convento.

È da Siena che usualmente si va al convento di " Monte Oliveto Maggiore „, distante trentaquattro chilometri. I mezzi di trasporto sono vari e numerosi. Il più semplice, se non il più attraente, consiste nel noleggio d'una vettura; per una trentina di lire, qualunque albergo senese mette a vostra disposizione una carrozza a due cavalli. Però la maggior parte dei viaggiatori preferisce arrivare ad Asciano, o alla stazione successiva, San Giovanni d'Asso, colla ferrovia; di là è facilissimo recarsi o a piedi, o con un veicolo qualunque, alla celebre abbazia benedettina; ci si impiega circa un paio d'ore.

Giungendo alla stazione d'Asciano, io vengo assalito da una legione di vetturini, che si disputano i miei bagagli, e rivaleggiano in eloquenza per convincermi ciascuno della qualità superiore della propria carrozza. È duopo scegliere il meno chiacchierone

fra questi individui, il veicolo meno sconquassato, il cavallo più vivace, e sopratutto bisogna stabilire prima, chiaramente, il prezzo.[1]

Eccomi in cammino per la città, posta ad una certa distanza dalla stazione, ed alla quale giungiamo in un quarto d'ora. Malgrado il breve tragitto, il mio *cocchiere* si ferma innanzi ad un albergo, d'apparenza piuttosto meschina, e mi dichiara, imbarazzato, che bisogna cambiare cavallo; per cui ripartiremo tra venti minuti. Io intuisco un tranello, ma i nostri patti sono chiari; che c'è da temere? Approfittiamo di tale ozio forzato, per gettare un'occhiata intorno a noi.

Asciano trovasi tra colline molto trarupate; è una cittaduzza, o meglio, una borgata, di circa 7000 abitanti. Non presenta nulla di rimarchevole. Le sue chiese contengono però un certo numero d'opere d'arte, che il cav. Lombardi, il fotografo senese, ha posto in luce. A Sant'Agostino si osserva una *Madonna* dipinta nel 1437 da Domenico di Bartolo. Al Duomo, un'*Ascensione* di Giovanni di Paolo, e la *Nascita della Vergine* di Stefano di Giovanni, detto il Sassetta (1420-1480); a San Francesco, affreschi della *Passione* attribuiti ad uno del paese, Giovanni d'Asciano, che lavorò nel XIV secolo, a lato a Barna da Siena; poi un bassorilievo dei della Robbia; una *Madonna* attribuita a Lippo Memmi; una pila dell'acqua santa, del Rinascimento. In una piazza una fontana del Rinascimento, "un vaso gigantesco„, che il *Cicerone* proclama di grande effetto.

Una tale varietà d'opere d'arti, in un remoto borgo, non ha nulla di straordinario: non siamo forse in Toscana? Grazie ad un felice concorso di circostanze, la prosperità materiale di queste regioni coincise collo slancio delle arti; invece di venire ornati nell'epoca della decadenza, come la maggior parte degli edifizi di Torino, di Napoli, di Genova, e di tante altre città (senza uscire dalla Penisola), le chiese, i municipî e persino i palazzi dei privati vengono da un capo all' altro della Toscana affidati a questi maestri, ingenui e fieri, teneri ed eloquenti, usciti o dalla scuola di Firenze, o da quella di Siena. In altri tempi le provincie da noi or ora nominate poterono far prova di tanto patriottismo, imporsi dei sacrifizi così grandi. Che importa? Troppo tardi esse sono venute. Il genio che presiede allo sbocciare dei capolavori non ragiona, non calcola: una volta trascorsa l'ora propizia, i tentativi, per quanto grandi, rimangono afflitti da un'incurabile sterilità. Ecco perchè l' oscuro borgo d'Asciano, coi suoi affreschi ed i suoi bassorilievi primitivi, riporterà la vittoria, nello spirito dei ferventi dell'arte, su molte capitali celebri, dalla decorazione brillante e vuota.

Tali erano le riflessioni a cui ero in preda, allorchè il mio vetturino venne a dichiararmi, questa volta senza alcuna esitazione, ch'era impossibile tentare l'ascensione del Monte Oliveto colla vettura ad un sol cavallo. "Che strada, che strada! — esclama egli, — non avete idea d'una strada simile!„ Io gli rispondo con la massima calma ch'egli era libero d'attaccare due cavalli alla sua carrozza, ma che avendo stabilito il prezzo a priori per tale spedizione, sarebbe stato ingiusto ch' io dovessi pagare ora il doppio della somma convenuta. Tale argomento è perentorio: con tutto ciò il *mio uomo* non si dà per vinto: egli va a reclutare dei compatrioti, che con molte esclamazioni dichiarano che sarebbe una vera pazzia l'intraprendere un viaggio così pericoloso con

[1] Al tempo in cui la descrizione di questa gita apparve nel *Giro del Mondo* (1882), l'antica abbazia olivetana non era stata ancora molto frequentata. In questi ultimi anni Monte Oliveto Maggiore divenne la meta del pellegrinaggio di molti viaggiatori: la loro ammirazione venne consacrata in alcune pagine brillanti di Paolo Bourget, nelle sue *Sensations d'Italie* (1891, p. 54-66).

un solo cavallo. L'ascensione del Monte Oliveto è paragonata a quella del Vesuvio; la strada carrozzabile che vi mena diventa un sentiero costeggiato da spaventosi precipizii; non vi sono che i forestieri che vogliano tentare così il destino! La mia obbiezione costante: "perchè non mi avete prevenuto prima?„ trionfa infine di tale eroica opposizione; il vetturino con aria rassegnata mi dichiara che sarà giocoforza contentarsi d'un sol cavallo, ma che il cocchio dovea essere sostituito da una carrozzella a due ruote. Io non domando di più; poichè tale ipotesi era già stata prevista. Perchè dovrei io pretendere di più di tanti altri che mi hanno preceduto?

Non si può immaginare nulla di più selvaggio e di più imponente, dello spettacolo che si offre ad alcune centinaia di metri da Asciano, superata la prima salita: sono immensi burroni, torrenti asciutti, collinette di sabbia o d'argilla, di bizzarro profilo, con fianchi scoscesi; per lunghi tratti non si scorgono che coni che si ergono nell' aria quasi a perdita d'occhio. La linea orizzontale è bandita da quel suolo, così profondamente sconvolto: si direbbe un mare in burrasca, i cui flutti sollevati dalla tempesta si sieno ad un tratto, come per incanto, fermati. La povertà della vegetazione accresce l'orrido del quadro. Solo di tratto in tratto si scorge qualche olivo vecchio e nodoso; nessuna traccia di villaggi; qua e là una fattoria di meschina apparenza: forse una mezza dozzina in tutto. Il deserto scelto dai fondatori di Monte Oliveto non ha nulla da invidiare alla Tebaide.

Non vi descriverò i mutamenti della strada; la nostra carrozzella viene sbalestrata dalla cima d'una collina, che si direbbe inaccessibile, sin giù in un profondo crepaccio. Per fortuna il nostro cavalluccio sardo ha il piede sicuro, il garretto vigoroso. Egli prende d'assalto al galoppo i pendii i più ripidi.

La sera s' avvicina; il sole al tramonto, invece di dorare le cime di quell'oceano di montagne, ne fa più implacabilmente risaltare la desolante nudità; noi saliamo, saliamo sempre. Ad un certo punto il mio conduttore, che è divenuto amabilissimo, mi mostra un noce, che si vede, dice lui, da Siena. Finalmente scopriamo la meta del nostro viaggio; ma sebbene situata soltanto a qualche tiro di schioppo, avremo bisogno ancora di salire e di discendere per raggiungere Monte Oliveto. Osservo passando, sull'altura alla nostra sinistra, Chiusuri, un povero villaggio di 300 abitanti, e concentro tutta la mia attenzione sul convento che ci sta dinanzi. Imaginate una specie di isolotto che si rizza fra orribili precipizi, in comunicazione colla terraferma per mezzo d'un'unica striscia di terra stretta e dirupata, ed avrete Monte Oliveto Maggiore. I colli che lo circondano discendono quasi a picco ad una prodigiosa profondità, poi il suolo si rialza, in un erto pendìo, formando l'elevazione su cui trovasi il convento e le sue dipendenze. Tali precipizi formano intorno al santuario una specie di difesa naturale; per viemeglio guarentire la loro sicurezza, i monaci non ebbero che da fortificare la via che li unisce al resto dell' universo. Noi passiamo sotto una torre, col fossato colmo a metà e il ponte levatoio in rovina; costeggiamo un viale di cipressi, il cui nero fogliame spicca come un' oscura macchia sui terreni brulli, e giungiamo alla porta del convento.

Il mio conduttore, la cui affabilità è sempre aumentata, mi ringrazia con effusione per la mancia, che aggiungo al prezzo convenuto; egli insiste per tornare a prendermi l' indomani o il dopo domani; finalmente, per provarmi la sua riconoscenza, mi dà una preziosa informazione: cioè che la prossima volta egli mi avrebbe condotto volentieri per la metà della somma chiestami oggi. Io faccio parte, alla mia volta, di tale avvertimento a coloro che mi succederanno nel villaggio e che un inglese pietoso,

Veduta generale di Monte Oliveto Maggiore.

in un'iscrizione tracciata sul banco di pietra da lui fatto innalzare a Fiesole pei viaggiatori stanchi, chiama "i miei fratelli viaggiatori".

Il più importante è procurarsi un alloggio, perchè la notte s'avanza rapidamente. Picchio forti colpi alla porta: nessuna risposta. Dei nuovi tentativi non riescono che a provocare una risposta poco rassicurante da parte dei molossi posti a custodire l'interno. Che fare in questo paese deserto? Il governo italiano che non aveva lasciato a Monte Oliveto che due o tre religiosi a titolo di custodi, avrebbe forse finito per togliere, come dalla Certosa di Pavia, tali ultimi rappresentanti dell'antica congregazione? Questi erano i dubbi che mi agitavano, allorchè finalmente, dopo un'aspettativa di circa mezz'ora, un ragazzino attratto dal rumore venne a dirmi che i Padri facevano la loro passeggiata, e che non avrebbero tardato a rientrare. Ero salvo!

Nulla di più lugubre dei lunghi corridoi oscuri che mi si fecero attraversare per condurmi nel salone destinato ai forestieri; delle 300 celle che contiene il convento, tre sole sono occupate; i passi vi si ripercuotono a lungo; le lampade a tre becchi projettano la loro poca luce sui muri imbiancati a calce; certo nessuno dubiterebbe di essere così vicino al chiostro abbellito dal pennello magico del Sodoma, il pittore per eccellenza della grazia e della soavità, il precursore d'Andrea del Sarto e del Correggio.

Tutto mi ricorda il mio soggiorno d'Assisi nel 1874; il mio compagno, il sapiente Cavalcaselle, l'istoriografo della pittura italiana, dirigeva in quell'epoca i lavori di ristauro della basilica, e noi si restava sino a tarda ora a sorvegliare gli operai; allorchè poi verso mezzanotte traversavamo con torcie l'immenso monastero fondato da san Francesco (quindici anni addietro ancor più deserto di Monte Oliveto) non c'era nessuno tra noi che non sentisse un brivido al ricordo delle grandi ombre, di cui sì temerariamente turbavamo il riposo.

L'arrivo del superiore — il sapiente e venerando Padre Di Negro — muta il corso delle mie idee: egli stesso vuole condurmi al mio appartamento: la parola non ha nulla d'esagerato, poichè trattasi dell'abitazione, per l'addietro, assegnata all'abate al finire delle funzioni, come lo prova l'iscrizione scolpita sulla porta: "Reverendus Pater abbas praeteritus." Eccomi in possesso di quattro stanze a vôlta: un salotto, uno studio, una camera da letto, ed uno spazioso gabinetto di toeletta, provvisto d'un balcone da cui godesi d'una magnifica vista sopra una costa ricoperta d'ulivi. Il mobiglio è semplice, ma molto pulito; nel salotto, tappezzato di stoffe persiane, sta appesa una incisione della *Madonna della Seggiola* ed un ritratto di Pio IX. Presso al mio appartamento situato al primo piano, in capo ad un immenso corridoio stanno otto celle coll'iscrizione: "Visitator primus, visitatur secundus", ecc.; è lì che abitavano per l'addietro, non già come si potrebbe credere i forestieri che venivano a visitare il convento, ma i visitatori, cioè gli ispettori delle otto provincie della Congregazione.

Mentre prendo possesso del mio nuovo regno, si sta pensando alla cena; essa sarà modesta perchè è venerdì, e la stessa prospettiva ho per l'indomani, poichè da un capo all'altro d'Italia anche il sabato si mangia di magro. La regola degli Olivetani ha ancora rincarato su tali prescrizioni: questa settimana fanno quattro giorni di magro sopra sette.

L'esistenza degli abitatori del convento (la popolazione componesi in tempi normali di due o tre fratelli in abito ecclesiastico e non monacale, d'un domestico, che fa da cuoco e da cocchiere, di alcuni operai incaricati della manutenzione dei fabbricati, e della coltivazione del terreno) non ha del resto nulla d'invidiabile. Le provviste sono difficili, tanto per la sterilità del terreno, quanto per il cattivo stato delle strade; è

proprio — tranne alcune modificazioni introdotte dai costumi moderni — la vita di privazioni raccomandata dal fondatore dell'ordine. Il governo non dà ai frati che l'alloggio, coll' obbligo di albergare e nutrire i visitatori stranieri per una modicissima retribuzione (quattro lire al giorno per tre pasti: la mattina alle sette il caffè, a mezzodì il pranzo, alle nove di sera la cena); è loro necessario industriarsi col deserto che si stende intorno al convento. Il superiore attuale, che abita Monte Oliveto già da una trentina d'anni, non ha trascurato nulla per cavar partito dagli incolti terreni di argilla grigiastra: le piante d'eucalipti, queste nuove ospiti d'Italia, ci parlano dei suoi sforzi; serviranno a combattere le febbri che dominano in quei luoghi. Si coltivano pure gelsi, olivi ed aloe.

Terminato il mio pasto frugale, prendo congedo dai miei ospiti, e mi ritiro nell'appartamento che vide sfilare tanti dignitari dell'ordine di Monte Oliveto.

La notte è magnifica; dal mio balcone scorgesi la via Lattea in tutto il suo splendore: il silenzio imponente del deserto non è interrotto che dal canto monotono dei ranocchi.

Per prepararmi ad esaminare utilmente l'indomani il convento ed i tesori d'arte ch'esso racchiude, do un'occhiata al volume prestatomi dal superiore, intitolato l'*Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, Saggio storico ed artistico*, di don Gregorio R. Thomas, benedettino della Congregazione di Monte Oliveto (Firenze, 1881). Non sarà superfluo dare qui un riassunto della storia dell'abbazia, secondo quel lavoro: è l'introduzione obbligatoria all'esplorazione che noi vogliamo intraprendere.

Il monastero di Monte Oliveto Maggiore venne fondato nel 1313 dal beato Bernardo Tolomei. Appartenente ad una delle più illustri famiglie di Siena, professore di diritto all'Università della sua città natale, Bernardo durante una malattia fece voto di rinunciare al mondo e di abbracciare una vita di penitenza. Egli riuscì a convertire alle sue dottrine due dei suoi compatrioti, Ambrogio Piccolomini e Patrizio Patrizzi, e con essi andò a stabilirsi in un deserto, che dopo d'allora mutò il suo nome d'Accona in quello di Monte Oliveto, il Monte degli Ulivi. I tre eremiti scavarono delle grotte nell'argilla e costruirono sul declivio del precipizio, dal lato di ponente, un piccolo oratorio, ov'essi si riunivano per pregare in comune.

Dopo il 1319 il numero dei seguaci di Bernardo era aumentato abbastanza, per dar ombra alla corte d'Avignone. Il papa Giovanni XXII fece chiamare due dei rappresentanti del nuovo ordine, fra cui lo stesso fondatore; soddisfatto delle loro spiegazioni, comandò a Guido Tarlati, vescovo d'Arezzo, di dare agli eremiti d'Accona una delle regole approvate dalla Chiesa. Questa regola era quella del Patriarca dei frati d'occidente, san Benedetto. Tuttavia gli Olivetani si distinguono dai Benedettini nel colore dell'abito che è bianco e non nero, come pure per un certo numero di pratiche su cui sarebbe troppo lungo insistere. Il carattere dominante della disciplina è un eccessivo rigore, un ascetismo che sembra ispirarsi al luogo selvaggio, in cui il fondatore dell'Ordine cercò un rifugio contro le passioni e le vanità del mondo. Osservanza del silenzio, innumerevoli digiuni, proibizione assoluta della carne e del vino, tali furono le prescrizioni in vigore per lungo tempo: la povertà dell'abito — una tonaca sulla nuda carne, dei sandali — completava questa vita, tutta di privazioni.

Non ostante questa severità, o anzi per questa severità, la congregazione fece rapidi progressi; ben presto essa contò delle colonie in tutte le città italiane importanti e persino in Ungheria. Nel 1568, il numero dei conventi alla dipendenza di Monte Oliveto,

sommava a 76; nel 1650 a 91. Ogni tre anni, un capitolo generale riuniva i delegati, venuti dalle diverse parti della penisola.

La Rivoluzione avea risparmiato il venerando abate benedettino. Il 15 ottobre 1810 un decreto di Napoleone I soppresse tutte le comunità religiose della Toscana: non venne lasciato a Monte Oliveto che un vecchio frate converso; la stessa amministrazione del convento e delle sue vaste dipendenze fu affidata ad una società di Montalcino che segnalò il suo passaggio con numerosi atti di vandalismo. Nel 1815, ristabilimento della comunità, che potè sperare, in capo a qualche anno, di riconquistare se non lo splendore d'altri tempi, almeno la calma unita ad una certa prosperità, "l'otium cum dignitate".

Il chiostro del convento di Monte Oliveto.

La legge del 1866 tagliò corto a tutte queste speranze: meno ben trattati dei Benedettini Neri di San Paolo fuori le mura, di Montecassino, della Cava e di Monreale, i Benedettini Bianchi di Monte Oliveto furono nuovamente espulsi dalla loro antica dimora; l'abbazia fu dichiarata monumento nazionale e affidata alle cure della Commissione delle Belle Arti di Siena.

Data adunque la configurazione di Monte Oliveto, non è da aspettarsi di trovare negli edifizi che compongono l'abbazia nè l'unità di composizione, nè l'aspetto grandioso di certi altri monasteri italiani, come la Certosa di Pavia, San Francesco d'Assisi e Montecassino.

La chiesa non domina sufficientemente le costruzioni alle quali è addossata, queste

alla lor volta formano una linea troppo irregolare, sebbene parecchie parti prese separatamente e in special modo i chiostri, sieno di bell'apparenza; finalmente delle costruzioni accessorie, d'un carattere poco monumentale, la tegolaia, le scuderie, concorrono ad attenuare l'effetto dell'insieme.

Il primo monumento che si scorge avvicinandosi all'abbazia è la cittadella destinata a proteggerla, come pure a servire d'infermeria e di foresteria. Questo edifizio di con-

La Vergine col Bambino, terracotta della scuola di Luca della Robbia.

siderevoli dimensioni è di mattoni; cominciato nel 1393, non fu terminato che nel XVI secolo. Una gran torre a feritoie ne occupa il centro: l'edera invade la base delle mura; mentre folte siepi crescono rigogliose nel fossato mezzo pieno che si passa sopra un ponte prima d'entrare sotto la vôlta della cittadella. Due opere d'arte interessanti colpiscono a prima vista: l'una è un affresco, sventuratamente molto guasto, che orna una nicchia praticata nel muro e rappresentante San Michele arcangelo; si attribuisce tale pittura al maestro a cui tanto deve Monte Oliveto, il Sodoma; l'altra sopra il ponte è una scultura in terra smaltata, la Vergine con Gesù Bambino sulle

ginocchia e due angeli che volando sostengono la sua corona. Le figure sono piene di grazia e d'un'espressione tenera e commovente. Però l'uso delle tinte gialle, intense, dimostra ch'esse appartengono ad un'epoca in cui la nobile semplicità dell'iniziatore di questa tecnica, il sommo Luca della Robbia, dette luogo ad una maggior ricerca d'effetti pittoreschi. La statua della Vergine ha per riscontro, dall'altra parte della cittadella, una statua pure in terra cotta smaltata, rappresentante san Benedetto seduto, con un libro in mano. Queste due opere fanno onore alla scuola dei della Robbia.

Accanto alla cittadella è costrutta la farmacia, in cui i monaci vendevano per l'addietro ai contadini dei dintorni, o delle semplici piante del loro giardino botanico, o delle medicine saggiamente preparate. Nulla di più pittoresco e nello stesso tempo di più triste di quest'officina che sembra esser stata chiusa repentinamente in piena attività, come se, al pari di Pompei, fosse stata colpita da qualche catastrofe imprevista: le lunghe file di boccali di maiolica, colle loro iscrizioni dello scorso secolo, le immense storte di forma antica, i mortai polverosi, le bottiglie ancor per metà ripiene nell'armadio dei veleni, tutto ciò ci trasporta come per incanto cent'anni indietro; si dimenticano le miserie presenti, la soppressione del 1866, le bufere della rivoluzione, per non pensare che all'ardente curiosità che in quell'epoca trascinava tutti gli spiriti verso lo studio della fisica e delle scienze naturali; la chimica stava nascendo e sin nel fondo dei conventi si cercava di tenersi al corrente dei metodi nuovi. Io son persuaso che il converso, altre volte incaricato della direzione della farmacia, faceva venire dall'estero i più perfetti utensili, i prodotti più rari ch'egli si sforzava di indagare. Doveva esser così bello il lavorar qui, lungi dalle preoccupazioni e dai rumori del mondo!

Per discendere al monastero che all'incontro di tanti altri simili fabbricati occupa non la sommità della collina, ma la parte più bassa, si può seguire tanto la strada carrozzabile, costeggiata da cipressi, quanto uno di quei viottoli selciati in mattoni a cui si dà il nome di *salite*. A sinistra si scorge un vasto vivaio che in questa stagione (settembre) è quasi secco, poi una vasta tegolaia da cui uscirono i materiali impiegati alla costruzione di Monte Oliveto; a destra parecchie cappelle, tra le quali quella di Santa Scolastica merita più d'ogni altra la nostra attenzione. Questo santuario che sorge sul luogo della chiesa primitiva eretta dai fondatori dell'Ordine, contiene ancora qualche parte appartenente al XV secolo; sventuratamente fu restaurato, ciò vuol dire sfigurato, nel 1792. Un bell'affresco della scuola Umbra, per lungo tempo attribuito a Pinturicchio, occupa l'abside; esso rappresenta coi tratti poetici, tanto cari al primo Rinascimento l'*Assunzione della Vergine*, e malgrado i numerosi ritocchi conserva una grazia, una soavità innanzi a cui è impossibile non rimanere commossi; specialmente si ammirano gli angeli che danzano o suonano attorno alla loro sovrana. Don Thomas è disposto a concedere l'onore di questa pittura ad un monaco olivetano, che viveva al principio del secolo XVI; il frate Antonio. Gaetano Milanesi invece l'attribuisce al pittore Mariano di Matteo di Roma, che lavorò a Monte Oliveto nel 1473 e 1474.

Ritornando sulla strada principale, non si tarda molto a giungere innanzi alla chiesa, edificata presso al monastero e con esso comunicante. Cominciata alla fine del secolo XIV da due architetti senesi, Agostino e Agnolo, quest'edifizio fu singolarmente ritoccato nel secolo scorso: ci vuole uno sforzo per indovinare le finestre ogivali dietro alla quantità di volute, di mensole, di cartocci, di cui la dotarono i campioni dello stile grottesco, che hanno saputo farsi strada sino in questa solitudine. Però dicendo

chiesa io esagero; è piuttosto una cappella, un oratorio destinato agli abitanti del monastero e non alla massa dei fedeli; prova ne sia la disposizione degli stalli; invece d'ornare il coro, essi si stendono lungo la navata, lasciando fra loro appena uno stretto passaggio, ancor più diminuito dall'immenso leggìo collocato nel mezzo. Questi stalli, affrettiamoci a dirlo, formano il principale ornamento d'un santuario, che il cattivo gusto del secolo scorso ha spogliato d'ogni carattere religioso. Il loro costruttore è il celebre monaco veronese Fra Giovanni, a cui il papa Giulio II affidò l'importante missione d'ornare, sotto la direzione di Raffaello, la stanza della *Segnatura* in Vaticano,[1] con porte ed intarsi.

Fantesche d'osteria, episodio di uno degli affreschi di Luca Signorelli.

Fra Giovanni da Verona, sebbene già, per certi riguardi, appartenga alla seconda fase del Rinascimento, si ispira invece ai principi della prima. Nei suoi intarsi di Monte Oliveto, trasportati quasi tutti nel 1813 nella cattedrale di Siena, mentre per un singolare scambio gli stalli della chiesa di San Benedetto di Siena, pure eseguiti dal monaco veronese, sono andati a sostituirli a Monte Oliveto, Fra Giovanni ha rappresentato edifizi, ornamenti sacri — calici, ostensorii, pile dell'acqua santa, uccelli, una lepre in un paesaggio, un papa ed un santo.

Gli intarsi di San Benedetto, cioè gl'intarsi che formano oggi gli stalli della chiesa olivetana, ci offrono soggetti analoghi; noi vi ritroviamo strumenti musicali, mazzi di fiori, uccelli, i ritratti di San Gregorio e di San Benedetto, calici, in fine e sopra tutto bellissime vedute di città o di monumenti: la piazza pubblica di Siena, l'anfiteatro di Verona, il colosseo di Roma dal lato della breccia. La decorazione del leggìo triangolare, eseguita nel 1520 da un allievo di Fra Giovanni, Fra Raffaello da Brescia, è concepita con idee analoghe; vi si osserva un anfiteatro, ed un arco di trionfo, sotto cui sta gravemente seduto un gatto.

Eleganza e sobrietà di disegno, armoniosa associazione dei colori del legno, che non sono nè troppo chiassosi, nè troppo monotoni, ecco le qualità per cui l'opera di Giovanni da Verona o di Raffaello da Brescia si conquistò un posto importante negli annali d'un'arte per l'addietro sì fiorente.

Queste qualità si ritrovano nella porta scolpita del convento, e la nostra incisione può darne una chiara idea.

Non mi tratterrò qui a descrivere il quadro che orna la sacrestia, una Madonna gigantesca dipinta da uno spagnuolo, il frate Antonio Vasquez nel 1514 (in pieno Rinascimento) secondo l'idea della scuola Bizantina; nè una Vergine in marmo, in data del 1490, ed at-

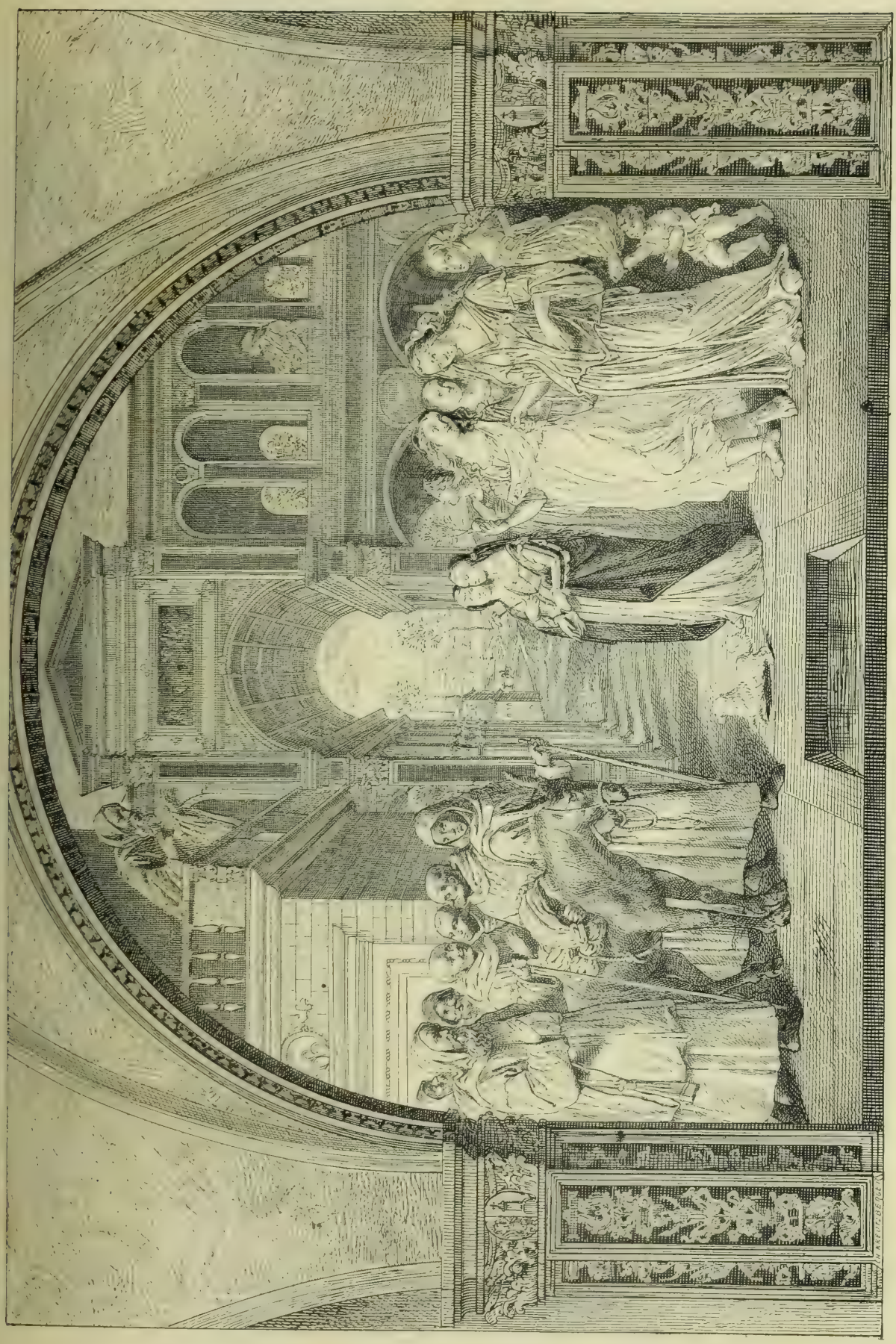
[1] Nel tempo in cui viveva Fra Giovanni, non si conosceva ancora la divisione dei generi d'arte, come la stabilì un'estetica pedante; i più grandi architetti non sdegnavano, dopo aver diretta qualche costruzione monumentale, di comporre con delle lamelle di legno quei capi d'opera che sotto il nome d'intarsi occupano un sì gran posto nel Rinascimento italiano. Il Francione, Giuliano e Benedetto da Majano, Giuliano ed Antonio da San Gallo, Baccio Pontelli, Baccio d'Agnolo e molti altri sommi nell'arte della costruzione, si son resi altrettanto celebri pel loro talento di scultori in legno e d'intarsiatori, come per le loro alte concezioni architettoniche. Fedeli alla loro prima educazione, questi artisti si compiacquero sopratutto nel moltiplicare le vedute d'edifizii nei loro intarsi, formati ora da legno chiaro che spicca sul fondo scuro, ora da legni coloriti artificialmente; nessun altro genere di rappresentazione si prestava infatti meglio alle esigenze d'un'arte che deve specialmente procedere a linee regolari; è così che l'avevano compresa i promotori della *tarsia*, allorchè incrostarono di ornamenti stelliformi, ad imitazione del musaico, gli stalli del duomo d'Orvieto; è così pure che procedettero gli incrostatori del periodo seguente: in Urbino, a Pisa, a Firenze, a Siena, a Perugia, ad Orvieto, rabeschi, vasi di fiori, strumenti musicali, ornamenti sacri fanno le spese principali delle loro composizioni, trattate in uno stile eminentemente decorativo. Dal giorno in cui trascurando i limiti assegnatigli, l'intarsio tenta la figura umana, o i paesaggi complicati da effetti della prospettiva aerea, in una parola, dal giorno in cui tenta rivaleggiare colla pittura ad olio, non gli resta più alcuna originalità; non riuscirà più che a produrre delle insipide illusioni.

tribuita a Fra Giovanni da Verona; nè la chiesa sotterranea, da lungo tempo abbandonata per l'umidità, e mezza rovinata; nè le innumerevoli opere di terzo o quarto ordine che ornano le diverse parti del monastero: il lettore ne troverà la descrizione nel lavoro di don Gregorio Thomas. Io ho fretta di giungere alle pitture che formano la gloria di Monte Oliveto; è su di esse che il viaggiatore dovrà concentrare la sua attenzione; il posto di cui qui disponiamo è a mala pena sufficiente a dare un'idea del magnifico insieme, a cui si collegano i nomi di Luca Signorelli da Cortona, e del suo giovane emulo, Giovanni Antonio Bazzi da Vercelli, detto il Sodoma.

Giovanotto che presenta un fiasco di vino a san Benedetto, affresco del Sodoma.

Il chiostro principale, destinato a ricevere le composizioni dei due maestri, è una delle parti più antiche del convento; cominciato alla fine del XIV secolo, fu terminato un mezzo secolo dopo, sotto il venerando Francesco Ringheri (1443-1447): ciò significa ch' esso appartiene ad un' epoca di transizione, e che se non ha più la severità delle opere del medio evo, non ha ancora l'eleganza, la distinzione di quelle del Rinascimento; numerosi ristauri che hanno specialmente modificata la forma delle finestre, e il collocamento nelle arcate del pianterreno d'un'invetriata destinata a proteggere gli affreschi, hanno aggiunto alquanta pesantezza e dell'indecisione all' architettura: l' effetto generale non manca però d' una certa grandiosità.

L' iniziativa della decorazione del chiostro spetta al frate Domenico Airoldi: eletto abate generale; egli vi dedicò le sue cure dal 1497 in poi. Pareva ch' egli dovesse rivolgersi tosto alla scuola più vicina, quella di Siena; ma questa non esisteva più che di nome; i suoi ultimi rappresentanti espiavano in mezzo all' indifferenza generale la loro fedeltà a tradizioni già da lungo tempo proscritte; gli abitanti delle campagne soltanto potevano trovare ancora piacere nelle loro tardive produzioni; il livello intellettuale del clero, regolare o secolare, era troppo elevato, sia pure in mezzo ai dirupi di Monte Oliveto, per poter apprezzare tali tristi avanzi del bizantinismo. Airoldi, uomo del progresso, dette la sua preferenza ad un maestro, di posizione intermedia, tra la scuola Toscana e la scuola Umbra, un maestro, che senza aver abbandonato del



Le donne gioconde mandate a tentare i Benedettini, affresco del Sodoma.

San Benedetto prende commiato dai suoi genitori, parte di un affresco del Sodoma.

tutto le tendenze mistiche, studiava con ardore la natura vivente, e si sforzava di schiudere all'arte nuove vie.

Luca Signorelli quando fu chiamato a Monte Oliveto (secondo l'opinione generale nel 1497) contava circa 55 anni; numerosi lavori avevano diffusa la sua riputazione in tutta Italia; la sua città natale, Cortona, Arezzo, Città di Castello, Perugia, Volterra, Urbino s'erano successivamente arricchite delle sue composizioni; egli ebbe l'onore d'essere invitato a partecipare ad un grande torneo artistico, indetto a Roma dal papa Sisto IV nella cappella Sistina. Otto affreschi eseguiti in sei od otto mesi — circa un mese al massimo per ogni composizione — ci mostrano con quale impegno l'artista compì la missione affidatagli dal superiore di Monte Oliveto. Se io non insisto qui su questo ciclo così brillante, si è perchè altrove me ne occupai minutamente.[1]

L' artista scelto quale continuatore dell'opera del Signorelli non apparteneva più di questo alla Scuola Senese, sebbene egli dimorasse sempre in tale città, che per un mezzo secolo ornò de' suoi capolavori.

Airoldi, l'abate che fornì al Sodoma l'occasione di spiegare nel chiostro di Monte Oliveto tutte le seduzioni del suo pennello, tanto morbido e soave, era uno dei suoi compatrioti dell'alta Italia: egli riuscì a trattenere presso di sè, dal 1505 al 1506, un maestro così capriccioso, e non lo lasciò partire che quando questi ebbe dato l' ultimo tocco ai ventiquattro affreschi, consacrati, con quelli del Signorelli, all'illustrazione della vita di san Benedetto. Il lettore mi permetterà di rinviarlo anche qui, per l'analisi di così stupendo ciclo, tanto vario e tanto brillante, alla mia *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (t. III, p. 518-522).

Lo studio delle opere d' arte riunite a Monte Oliveto mi avea occupato tutto la mattina; però anche in tal luogo di privazioni, anche innanzi a tante meraviglie, delle preoccupazioni d' un ordine prosaico non mancano d' imporsi; accolsi dunque a mezzodì con vera soddisfazione la notizia che il pranzo era pronto. L' amore della verità mi obbliga a dichiarare che il *menu* dei buoni frati non era troppo variato, e la preparazione di quelle vivande tanto semplice testimoniava una perfetta inesperienza gastronomica da parte del giovane cuoco. Fui però felice di non essere costretto a subire il digiuno regolarmentare del sabato; per cui salutai con entusiasmo l'apparizione d' un pollo — molto magro è vero — di cui mi fu servita una metà lessa, e l'altra metà arrosto. Non mi ricordai, se non dopo averci fatto onore, d'una lezione che mi riempì di imbarazzo: visitando Monte Oliveto nel 1462, il gran papa senese Pio II (Enea Silvio Piccolomini), la cui benefica memoria non ha ancor cessato, dopo quattro secoli, di aleggiare sulla sua provincia natale, ordinò a tutto il suo seguito d'osservare il magro per la durata del suo soggiorno, non volendo urtare i sentimenti di quei religiosi. Ma era troppo tardi; rimettendo ad un'altra volta l' imitazione di sì nobile esempio, terminai, non senza rimorsi, di rosicchiare il miserabile pollo, cresciuto su quello sterile suolo.

Il cielo intanto s'era fatto minaccioso e sarebbe stato imprudente prolungare il mio

[1] Vedi l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, p. 701-704.

soggiorno in un paese dove, alla menoma pioggia, le vie divengono impraticabili. Il priore, a cui comunico il mio desiderio di recarmi direttamente a Pienza, dove mi attiravano i magnifici monumenti del XV secolo, il palazzo Piccolomini, la cattedrale, il municipio, con molta gentilezza mi offre la sua vettura ed il suo unico cavallo, un cavalluccio di montagna che porta allegramente i suoi trent'anni. Mastro Giacomo, il cuoco, si trasforma per la circostanza in mastro Giacomo, il cocchiere; io faccio voti perchè la metamorfosi sia a suo vantaggio, poichè i suoi principii culinari non mi avevano ispirato che una stima mediocre. Ma del resto bisogna saper adattarsi a tutto!

II.

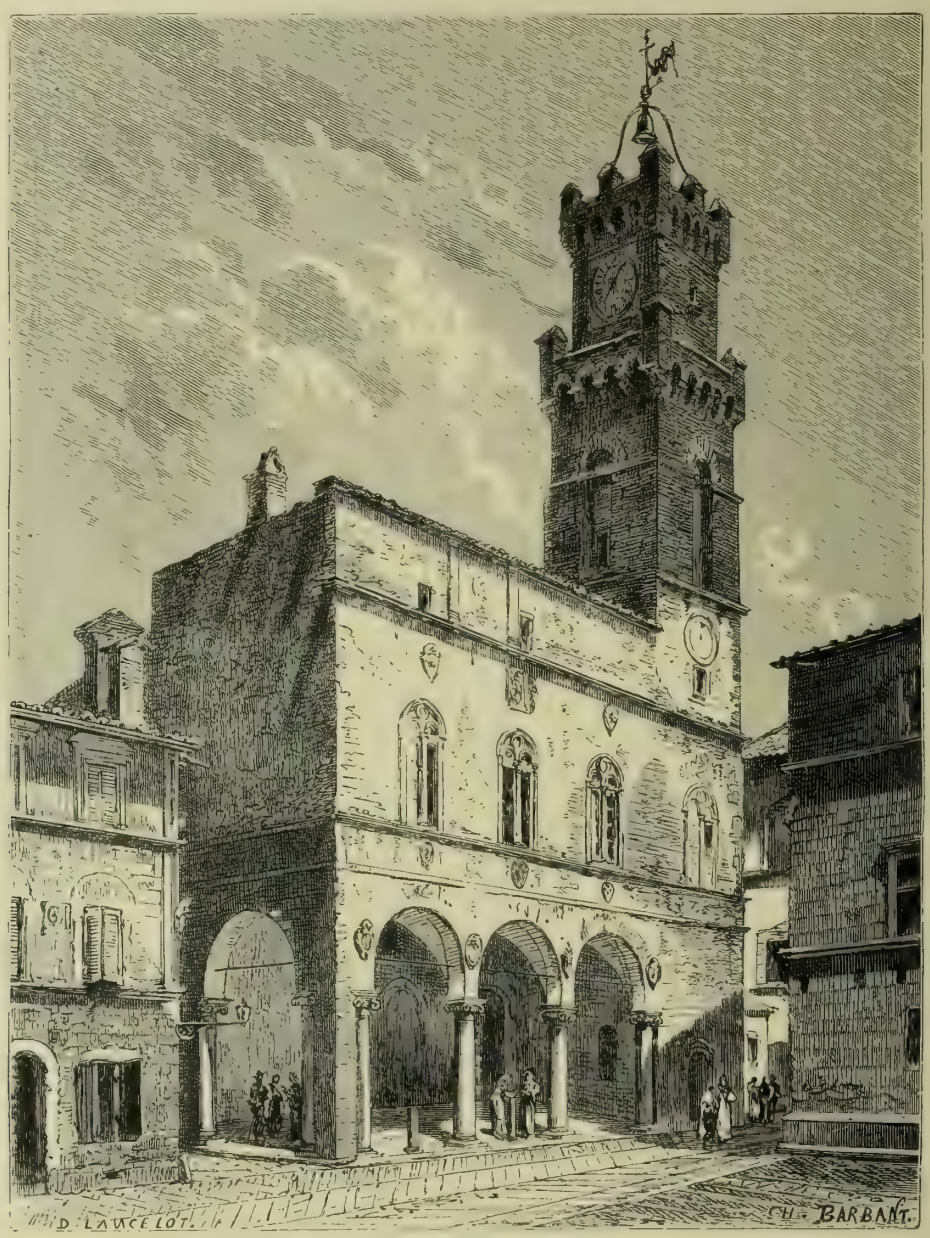
Buonconvento. — San Quirico. — Pio II e Pienza. — Il palazzo Piccolomini. — Il Duomo.

Eccoci in cammino alla volta di Buonconvento, ove mi si assicura sarà facilissimo trovare una vettura per giungere la sera stessa a Pienza. La via, sebbene dirupata, non è paragonabile a quella d'Asciano. Noi non tardiamo molto a perdere di vista il convento; delle siepi di caprifoglio in fiore, e alcune fattorie abbastanza grandi ci convincono della vicinanza di contrade un po' meno aride. In capo ad un'ora giungiamo a Buonconvento, grosso borgo di tremila quattrocento abitanti, le cui mura d'un'apparenza piuttosto imponente, ne ricordano l'antica importanza. (Buonconvento era per l'addietro una delle soste principali del viaggio da Siena a Roma).

Una sorpresa ci attende, sorpresa di cui è felice il mio automedonte, ma che procura a me una gioia ben più limitata: troviamo cioè le vie invase da una folla compatta di cittadini e di contadini; dei saltimbanchi intronano l'aria d'una musica assordante; lunghe file di buoi, dal pelo grigiastro, dalle corna gigantesche, si aprono gravemente un passaggio tra la calca; è giorno di fiera. Rinunciando ad ammirare lo spettacolo pittoresco, m'informo tosto del come poter giungere a Pienza; ma ricevo ovunque delle risposte poco incoraggianti; bisognerà aspettare la diligenza che giunge da Siena in cui non sempre v'è posto disponibile, oppure rassegnarsi a passare la notte in mezzo allo strepito; e peggio ancora, l'oste presso cui siamo scesi non sa dirmi se ci sarà una stanza per me. Confesso che in tale confusione, non mi soffermai ad esaminare i monumenti di Buonconvento, se pur ne possiede, e decisi di rimetterne l'esame a un momento più favorevole. Finalmente, dopo aver picchiato a molti usci, il mio cocchiere scopre un industriale, che per una modicissima somma s'impegna a trasportarmi la sera stessa a destinazione. La carrozzella è di misera apparenza; una molla è spezzata; si pensa di accomodarla alla bell'e meglio con corde. Non ci bado, è tardi e mi preme troppo raggiungere una meta più tranquilla.

La strada da Buonconvento a Pienza è larga, unita, ben tenuta; di tratto in tratto dei cespugli verdi, delle maestose quercie, ravvivano con una nota più calda e più nutrita, questa specie di lungo nastro polveroso. I contadini che ritornano dalla fiera e camminano a frotte, animano il paesaggio che non conserva più nulla della selvaggia grandezza di Monte Oliveto. Per più d'una lega incontriamo di continuo innumerevoli contadini, vestiti di grigio senz'alcun'originalità pittoresca, e con cappelli molli sul capo;

gli uni a piedi, gli altri a cavallo, che si cacciano innanzi delle paia di buoi col campanellino al collo, delle mandre di maiali. Le donne, d'un tipo abbastanza regolare, si distinguono pel loro cappellone di paglia guernito d' un bel nastro alto. Poca conversazione, nessun canto. È un'altra leggenda che se ne va; sia che andiate al nord o al centro, oppure al mezzodì della Penisola, non troverete altro paese in cui si faccia meno musica. A misura che ci allontaniamo da Buonconvento, i gruppi si fanno sempre più



Il Palazzo comunale di Pienza.

rari, il tintinnìo dei sonagli diminuisce, le ombre della sera projettano delle tinte più cupe sui verdi tappeti; la solitudine ricomincia.

Non è però il deserto che si vede nelle vicinanze di Monte Oliveto: a destra sopra un'alta montagna boschiva scorgiamo la cittaduzza di Montalcino, ultimo rifugio della libertà senese, più avanti attraversiamo la strada ferrata da Grosseto a Siena, presso alla stazione di Torrinieri. Una nuova tappa ci conduce al borgo di San Quirico, appollaiato sopra un'altura, in mezzo a boschi d'ulivi d'una straordinaria grossezza. Vi si osservano

Il Palazzo Piccolomini.

delle mura colle relative feritoie, una grossa torre, una chiesetta romanza, la cui porta è sostenuta da colonne che poggiano su leoni, e da giganti (verso il 1298); il *Cicerone* non esita ad attribuire coteste sculture a Giovanni da Pisa. Le vie sono meschine, sebbene una s'intitoli dal glorioso nome di Dante. La gloria del grande poeta fiorentino è penetrata sin qui, in questo lontano borgo, come quella dell'eroe cantato da Virgilio:

"Sunt hic etiam sua præmia laudi."

Dopo attraversato tutto il bel verde che rende San Quirico una vera oasi, pare che si debba dar un addio ad ogni civiltà; ci ritroviamo in un vero deserto. Nemmeno un albero lungo il cammino, niuna traccia di coltura; un venticello, che non ha nulla da invidiare al maestrale, soffia in queste steppe italiane. Il sole è tramontato; io sto tremando nel nostro veicolo che ci abbandona senz'alcun riparo alle carezze della tramontana; ma il mio "cocchiere", un monello di quindici anni, vestito con miseri calzoni di tela e una sdruscita giacca di cotone, è ancor più da compiangere di me. Nelle salite discendiamo per riscaldarci un po' camminando. Più avanziamo e più il paesaggio appare arido e selvaggio. Ci saremmo per caso smarriti? Il dubbio è possibile, poichè il mio vetturino in erba confessa ch'è la prima volta che va a Pienza. Ma com' è possibile chiedere qualche informazione circa la via da percorrere in simili luoghi ove non s'incontra un solo viandante, ove non si scorge neppur un lume! Occorre perciò proseguire fidandoci al caso. Di tratto in tratto mi sento assalito da un vero accesso di scoraggiamento e maledico l'illustre Enea Silvio, il papa Pio II, che fondando Pienza m'ha attirato in questa solitudine. Dopo lunghe ansie, scopriamo finalmente dei cespugli; il nostro cavallo, non meno impaziente di noi, si mette al galoppo lungo la collinetta boschiva che ci sta innanzi; un contadino in ritardo ci dice che siamo appena ad un mezzo miglio da Pienza.

Infatti raggiungiamo prestissimo la meta del nostro viaggio, così ben nascosta dagli alberi della collina, che non la scopriamo che sbucando innanzi alla prima casa. La nostra carrozzella s'interna in una viuzza che attraversa di corsa: eccoci giunti all'estremità opposta della città, senz'aver avuto il tempo di raccapezzarci; bisogna tornare indietro e cercar l'indicazione d'un albergo possibile; ma i monelli a cui ci rivolgiamo non ci comprendono, e dobbiamo ricorrere a persone più saggie. Intanto si va formando un po' di folla attorno a noi; finalmente, dopo molti consulti, ci si conduce innanzi ad una locanda il cui nome è di buon augurio: la Letizia. — Noi avevamo impiegato tre ore e sempre di buon passo per giungere a Pienza da Buonconvento.

Io son portato a credere che ben pochi viaggiatori prima di me abbiano visitato Pienza (queste linee sono state scritte nel 1882), eppure questa piccola borgata colla sua spiccata fisonomia quattrocentista, i suoi ricordi storici, il suo bellissimo palazzo, le opere d'arte ammucchiate nella chiesa, può rivaleggiare con più d'una città celebre.

Commosso dell'abbandono in cui si trovava la patria e la residenza favorita di Enea Silvio, che durante il suo soggiorno in Germania avea fatto tanto per la causa del Rinascimento, uno scrittore tedesco, il barone di Rumohr, si sforzò di rimettere Pienza in onore. Nelle sue *Ricerche italiane*, pubblicate nel 1827, egli considera principalmente l'arte con cui l'architetto ha stabilito la proporzione relativa dei diversi monumenti, e li ha collegati alle piazze e alle vie, sì da farne un insieme ricco ed armonico. La perorazione di Rumohr non rimase senz'eco; una quarantina d'anni fa, infatti, un in-

glese, certo Newton, pensò di stabilirsi in questo borgo remoto; vi comperò un palazzo, che la sua famiglia abita ancora, e divenne una specie di re del paese. Senza spingere tant'oltre il culto della storia, un certo numero d'artisti tedeschi intraprese il pellegrinaggio di Pienza, pellegrinaggio ben meritorio, poichè nel 1858, come riferisce uno di essi, l'architetto Nohl, il luogo non possedeva ancora un albergo, e bisognava ritornare la sera stessa a Montepulciano o a Siena per avere alloggio. Oggi la spedizione richiede meno eroismo; oltre all'*Albergo Letizia*, c'è a Pienza un albergo presso la porta della città, capace almeno d'offrire alloggio per una notte. Anche le comunicazioni sono più facili; grazie all'ottima manutenzione delle strade si può giungere a Pienza in sette ore da Siena, e in due ore soltanto da Montepulciano. Non terminerò questo capitolo senza una parola per l'umile, ma ospitale albergo Letizia. Tutto è strano in queste borgate italiane, i cui costumi sono così diversi da quelli delle grandi città della Penisola. Al pianterreno una privativa di sale e tabacco; sulla scala una bandiera con un'iscrizione latina, composta da qualche fabbricatore d'acrostici del paese, e le cui iniziali riunite delle diverse parole formano il nome Vittorio (Emanuele): "Viri Integritate, Tanta Tantus Ortus Rerum Italiæ Ordo„. La sala da pranzo, le cui finestre guardano sullo splendido palazzo Piccolomini, di cui ci occuperemo tosto, è decorata da quattro ritratti del secolo XVIII: un cardinale, un generale, un poeta o un artista e una signora. Queste tele, che non sono capolavori, fanno dimenticare un po' la nudità dei muri coperti d'una semplice tinta.

Aspettando la cena, per la quale mi si promise una bistecca di maiale, esamino la tavola, il coperto. Potenza dell' industria moderna! il famoso piatto chinese, con figure turchine sul fondo bianco, è riuscito a penetrare sino in quest' angolo remoto!... Vi ritrovo a destra la pagoda ombreggiata dagli alberi dal convenzionale fogliame; nel centro i tre Chinesi che attraversano un ponte; poi più in là la barca su cui stanno i fuggitivi, e finalmente i due uccelli che si slanciano teneramente l'uno verso l'altro. Pare che questa bizzarra composizione nasconda, a quanto mi fu detto, una commovente storia d'amore: due amanti costretti a fuggirsene, ottengono dal cielo il favore d'esser mutati in colombe. Ad ogni modo l'anonimo inventore può esser contento: i suoi piatti hanno fatto il giro del mondo; essi hanno assicurato l' immortalità ai fortunati fabbricanti ch'ebbero la cura di apprendere ai posteri la parte da essi presa alla loro esecuzione, coll'iscrizione: " F. Primavesi and Son. Cardiff and Swansee „. Nessun capo d'opera, dai tempi più antichi, ha mai ottenuto un tal successo di popolarità!

L'indomani, dopo essermi riposato dalle mie fatiche in un morbido letto, ove avrebbe potuto comodamente stare un'intera famiglia, intraprendo tosto l'esplorazione di Pienza antica e moderna.

M'affretto ad aggiungere che non ci vuole molto ad attraversare la città nella sua lunghezza, nè per farne il giro. Eppure la popolazione, secondo le statistiche, comprende 3423 anime, evidentemente calcolando i comuni suburbani. Malgrado la meschinità del luogo, e la modicità delle risorse, il municipio fa ogni sforzo per mantenere a Pienza il suo carattere di capoluogo di diocesi, e per innalzarla al grado di città. Ovunque si trovano delle prove della sua sollecitudine; ogni piazza, ogni via ha il suo nome distinto, tracciato in grossi caratteri (come la via del Bacio), ed ogni casa porta il numero. Allorchè i numeri si seguono internamente per un gruppo di case — gli edili hanno avuto cura d' indicarlo con un' iscrizione: "Segue la numerazione„. Essi hanno pure eternato con una lapide, posta presso allo stemma della città (un grifo coronato, innanzi ad un arbusto sormontato da una mezzaluna) il ricordo del plebiscito del 1860

e della premura con cui la Toscana accolse il nuove regime. Menzioniamo inoltre, ad onore di questo municipio modello, l'illuminazione a petrolio delle vie principali.

Pienza, come ogni città italiana che si rispetti, possiede la sua via chiamata Corso; questa via lastricata, ma ben poco ampia, contiene i principali monumenti pubblici, e i negozi migliori; essa mette capo, dal lato opposto a Buonconvento, alla *Porta del Giglio*, fiancheggiata da due grosse torri, oggi rovinate. Ricorderò il Municipio moderno, la Cassa di Risparmio, il Seminario con un chiostro fra il XVI e il XVII secolo, la chiesetta di San Francesco, l' ufficio della Posta, il Palazzo Piccolomini, il Duomo, il Palazzo dei Canonici, il Vescovado, e finalmente il Tribunale (Palazzo Pretorio), l'antico Municipio della città. Due farmacie — è noto che l'Italia ne possiede più d'ogni altra nazione — e un fabbricato che serve di caffè e di drogheria nello stesso tempo, completano la fisonomia del Corso. Oggi, ch'è domenica, alcuni negozianti di foraggi, e numerosi contadini vi conferiscono un' animazione particolare. Si osservano specialmente i gruppi che si formano attorno ai piatti omerici, esposti innanzi alle porte: dei maiali interi trapassati dallo spiedo ed arrostiti al forno. Questo succolento spettacolo seduce i bravi contadini; se ne fanno dare delle immense porzioni, a cui danno l'assalto seduta stante.

Notiamo ancora un altro tratto dei costumi, appartenente ad un ordine d'idee più elevato, ma non meno caratteristico.

Avvicinandomi al Duomo, scorgo presso alla porta principale un affisso manoscritto, provvisto del bollo obbligatorio di cinque centesimi, e contenente un sonetto. Tale sfogo poetico mi sorprende all'ingresso di un santuario; ma la mia sorpresa fu doppia allorchè scopersi che il sonetto era dedicato al nuovo vicecurato che celebrava quel giorno la sua prima messa in quel Duomo, e ch'era scritto dallo stesso curato, desideroso di dimostrare in pubblico la sua simpatia pel suo coadjutore.

La composizione cominciava con queste parole: "Il prevosto parroco don.... al suo futuro viceparroco don.... nella santissima occasione dalla sua prima messa novella O. D. C. un sonetto„.

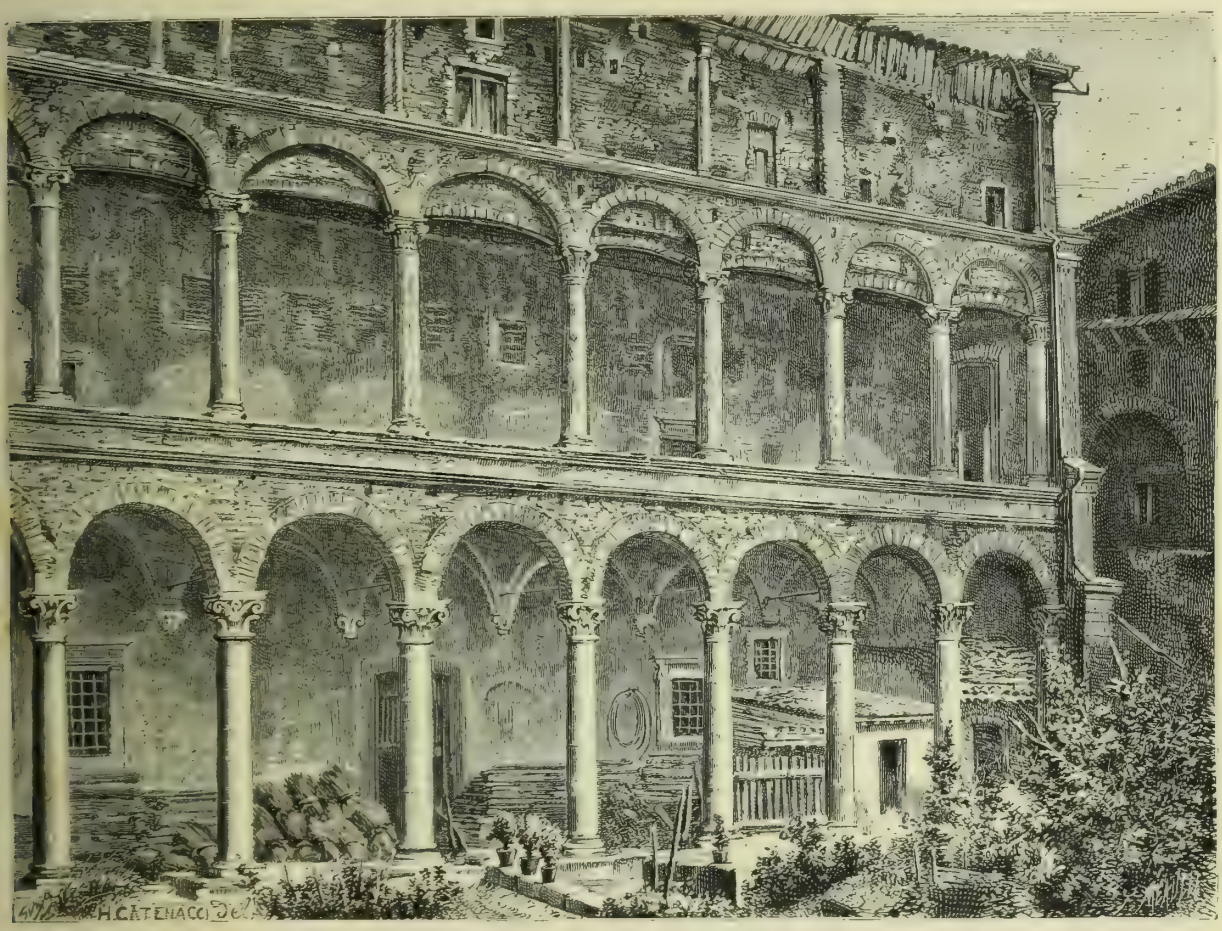
Far entrare la poesia, e specialmente una forma così profana come quella del sonetto in una cerimonia di tanta solennità, sarebbe cosa sorprendente pel clero francese o tedesco. In Italia, grazie al buon accordo che non cessò di regnare tra le lettere e la religione, grazia all'influenza sempre viva del Rinascimento, le lettere sono associate a tutti gli avvenimenti importanti della vita. Innumerevoli sono le pubblicazioni che compariscono ogni anno in occasioni di nozze, di anniversari, di vestizioni, ecc. Per ciascuna di tali circostanze, non v'ha famiglia che non conti un amico tanto affezionato da comporre o far comporre versi o dissertazioni le più varie, precedute da una dedica più o meno lunga, che comincia d'ordinario colle parole: "Per le faustissime nozze„ — oppure — "quando Maria.... d'anima e di corpo bellissima, giurava fede di sposa ad Enrico....„ ecc., ecc.

Inutile aggiungere che il più sovente siffatte dissertazioni non si riferiscono punto agli sposi; accade anzi talora che qualcuno si limita a far ristampare una novella di qualche secolo passato, od altro brano di letteratura.

Finisco ove avrei dovuto cominciare, cioè dicendo che l'ispirazione del sonetto affisso alla porta del Duomo di Pienza è essenzialmente religiosa, e che la poesia non contiene nè un pensiero, nè un'immagine, che la più rigorosa ortodossia non possa approvare.

Se noi non abbiamo il diritto di chiuder gli occhi su la Pienza del secolo XIX, non dobbiamo però dimenticare che non è già in suo onore che noi abbiamo intrapreso

questo viaggio. Altri monumenti ed altre memorie, la memoria d' una generazione più forte e più artista a noi s'impongono. L'indifferenza di cui fanno prova innanzi a così gloriosi legati i degenerati eredi, non servirà che a rafforzare il nostro amore, la nostra venerazione per le reliquie del passato. Si è scandalizzati scoprendo che gli abitanti di questa città, che non esiste che in grazia di Pio II, ignorino persino il nome del loro benefattore. Rimasi specialmente irritato di tale ignoranza, presso i rappresentanti del clero di Pienza, per cui Pio II costruì la bella e spaziosa casa, che ancora esiste, ed a cui egli assegnò così ricche rendite. Avendo chiesto ad uno d'essi, che incontrai per via, a quale epoca appartenesse un palazzo di cui non riuscivo a scoprire il nome,



La Loggia del Palazzo Piccolomini.

egli non seppe rispondermi altro, se non che si trattava di roba molto antica. Un altro si scusò di non potermi dare alcuna informazione dicendomi, ch'egli abitava, è vero, Pienza, ma che non vi era nato, — come se occorresse tutta un'esistenza per conoscere la storia di alcuni monumenti!

Prima dei lavori intrapresi da Pio II (1458-1464), celebre tra gli umanisti sotto il nome d' Enea Silvio Piccolomini, Pienza si chiamava Corsignano, e non era che un meschino villaggio. In memoria del rifugio trovatovi dalla sua famiglia, originaria di Siena, durante l'esilio (egli stesso vi era nato in quell'epoca), Pio II decise di trasformare quel villaggio in una città, a cui avrebbe imposto il suo nome.

L'edificazione d'un duomo, d'un vescovado, d'un palazzo municipale, d'un palazzo

pontificale, favori e immunità innumerevoli, operarono la trasformazione nello spazio, relativamente breve, di quattro anni. Prendendo esempio dal loro maestro, i cardinali rivaleggiarono d'ardore per completare la sua opera; i palazzi costruiti da parecchi dei suoi ministri o favoriti, fanno oggi ancora una bella figura. Alcuni edifizî anteriori a tali lavori, fra cui la chiesa di San Francesco, dimostrano tutta l'importanza del mutamento. Non si saprebbe immaginare nulla di più umile di questa chiesa, colla sua unica porta incorniciata da due colonnette, e sormontata da un agnello pasquale, d'un lavoro povero e rozzo.

La fondazione principale del papa fu il gigantesco palazzo che conservò il nome e rimase proprietà dei Piccolomini. Nei suoi *Commentarii* Pio II diede di questo monumento una descrizione di cui giova fare un po' d'analisi ai miei lettori, prima di varcare la soglia della dimora signorile.

Era il 1462: il papa arrivò a Pienza nel cuor della notte; malgrado la sua impazienza egli dovette rimettere all'indomani l'ispezione dei lavori del palazzo. Sempre in piedi, sin dalla prima ora, egli ebbe la soddisfazione di vedere che le sue istruzioni erano state fedelmente eseguite; risulta infatti dai suoi *Commentarii* ch'egli aveva elaborato, sin nei menomi dettagli, il progetto di cui affidò l'esecuzione ad un architetto e scultore fiorentino celebre, Bernardo Rossellino.[1] Il palazzo, ci dice il papa, è quadrato; ha novanta piedi d'altezza; i muri misurano ovunque almeno quattro piedi di spessore; essi sono costrutti in pietre da taglio, accuratamente levigate, con una incanalatura agli orli. Poi Pio II ci dimostra con quale sollecitudine egli si fosse occupato di procurarsi tutte le comodità, ed il lusso. All'esterno, agli angoli fra le finestre brillava lo stemma dei Piccolomini: d'argento, croce azzurra con cinque mezzelune dorate; più in basso, vedevansi anelli di ferro, destinati a sostenere le fiaccole e gli stendardi, e che ancora esistono. I soffitti erano dipinti e dorati; ogni stanza aveva il suo caminetto, utile precauzione in paese di montagna.

Più lungi, il fondatore del palazzo insiste sulla varietà e la bellezza della vista di cui si gode da ogni parte: dal lato d'occidente lo sguardo si stende sino al di là di Siena, essa non è limitata che dalle Alpi di Pistoia. Dal lato di settentrione, un seguito di colline boscose forma il più ridente quadro, per la lunghezza di cinque miglia; con un certo sforzo si scoprono gli Appennini, e Cortona, appollaiata sulla cima d'una montagna, presso al lago Trasimeno. Verso oriente la vista è meno estesa: si distingue tuttavia Poliziano, e le montagne che separano la regione della China da quella d'Orcia. Al mezzodì, infine, dai tre piani della loggia esposta al sole, lo sguardo abbraccia il Monte *Amiata*, notevole per la sua altezza e per le sue foreste; la Val d'Orcia, colle sue verdeggianti praterie, le colline coperte di cereali e di vigneti, ville e castelli, bagni detti d'Avignone, il monte *Pesio* più alto del monte *Radicofano*, finalmente la nebbiosa culla del sole.

Il palazzo Piccolomini si compone d'un pian terreno molto alto, e di due piani illuminati da sette finestre (di cui parecchie son oggi murate) sulla facciata, ed otto ai lati. Le finestre del pian terreno sono rettangolari, e provviste di grosse inferriate; quelle dei due piani superiori, sono bifore; questa disposizione, unitamente ai pilastri che separano le finestre, ricorda vivamente il palazzo Rucellai di Firenze, costrutto dal maestro di Rossellino, il sommo Leon Battista Alberti. Un gradino di pietra, simile a quello del palazzo Strozzi, destinato agli stanchi viandanti, o ai poveri, gira tutto all'intorno.

[1] Si troverà nel mio lavoro " les Arts à la cour des Papes „ (t. I, p. 380 e seg.) il computo dei lavori eseguiti dal Rossellino. Vedete pure " Histoire de l'Art pendant la Renaissance „ (t. I, p. 432-436).

Ovunque brillano le mezzelune dei Piccolomini (quale emblema per Pio II, questo inesorabile avversario dei Turchi, morto in Ancona nel momento in cui organizzava una nuova crociata!). Tre porte, una sulla facciata, due laterali danno accesso all'interno.

Il cuore si stringe nell'entrare in questo nobile palazzo, degno riscontro, ma in più ampie proporzioni, al palazzo dei Medici in Firenze. La degradazione risultante dall'incuria dei proprietari non è uguagliata che dalle mutilazioni ispirate dalle più volgari considerazioni; questo capo d'opera del Rinascimento rassomiglia ad un'immensa stalla! Il fattore del conte Piccolomini di Siena e due altre persone sono gl'unici abitanti d'una dimora che potrebbe alloggiare mezza Pienza.

Ma cerchiamo di dimenticare un po' il presente per ricostituire lo splendido insieme d'una dimora che si raccomanda, tanto per la memoria del suo fondatore, come per le sue bellezze architettoniche di prim'ordine. Il cortile è quadrato; esso presenta nel centro una leggiera depressione, destinata a facilitare lo scolo delle acque; quattro colonne monoliti (dodici in tutto), di bellissime proporzioni, lo costeggiano per ogni lato. Al di sopra di questo portico si stende un fregio, con uno stemma scolpito e dorato nel centro, come pure delle ghirlande che riuniscono gli stemmi. Di queste ghirlande dipinte ad affresco e che ricordano quelle recentemente scoperte nella corte del palazzo Riccardi a Firenze, ne rimane soltanto la traccia; gli uomini però qui non c'entrano, la sparizione è da attribuirsi soltanto alle ingiurie del tempo. Il primo ed il secondo piano sono rischiarati, oltre che dalle finestre dell'esterno, anche da tre finestre che si aprono sulla corte; queste finestre sono però ora in gran parte murate.

Quando la decorazione del cortile era intatta, essa doveva abbagliare per la sua ricchezza, giacchè oltre agli stemmi ed alle ghirlande testè menzionate, essa comprendeva dei medaglioni e degli ornamenti d' architettura d'un grande effetto. Gli appartamenti del primo piano, a cui si giunge per mezzo d'una scala, la cui angustia contrasta coll'ampiezza delle altre parti del palazzo, non sono tali da migliorare l'impressione prodotta dallo stato in cui trovasi il cortile; ovunque la stessa rovina!

Tutto ciò che aveva un valore d'arte è sparito; degli usci a travi sostituirono quasi ovunque le antiche porte scolpite ed intarsiate; i soffitti furono coperti da un'ignobile intonacatura; si convertirono in granai le più sontuose sale. Là, ove per caso strano le preoccupazioni del lusso moderno hanno tentato d'imporsi sull'opera del passato, esse non riuscirono che a far spiccare vie meglio il contrasto tra l'antica ricchezza e la meschinità dei nostri tempi! Quest'osservazione s'applica alla galleria dei ritratti storici del secolo XVII, posta nel vestibolo del primo piano (non sono che tele volgarissime); all'appartamento più che modestamente mobigliato che occupa il conte Piccolomini nelle sue rare escursioni a Pienza; finalmente al teatro che si stabilì in una delle sale. La mia guida mi narra che il fiore della società Pientina, spinta dal bisogno di distrazioni mondane, fece accomodare qualche anno fa questo teatrino su cui i dilettanti della città davano delle rappresentazioni. Ogni abbonato pagava al conte quaranta lire all'anno. Ma, o fosse la quota troppo elevata, o sia che l'antica austerità riprendesse il sopravvento, fatto sta che l'impresa non potè reggere; la scena, i palchi, le quinte ora non sono che una rovina di più tra le altre!

In complesso, in questa grande successione di sale, che, sia detto tra di noi, hanno l'inconveniente di essere troppo dipendenti le une dalle altre, non trovo da segnalare che un monumentale camino, ornato d'ovoli, di festoni, di stemmi dei Piccolomini, e d'un leone, lavoro piuttosto grossolano del secolo XV. Osserviamo nella stessa stanza, sopra una porta, degli affreschi appartenenti ad un'epoca posteriore, con dei grotteschi e un

ritratto di Pio II in busto, accompagnato dall'iscrizione: ENAEAS (*sic*) PIVS SENENS. PP. II.

Una loggia aperta a tre piani completa il palazzo Piccolomini. Essa è ancor più rovinata, s'è possibile, del resto. Ma com'è splendida la vista che vi si gode, e come si capisce benissimo che il fondatore di Pienza abbia sfidato questo clima per venirvi a saziarsi di tale grandioso spettacolo, e ritemprarsi in simili impressioni forti ed aspre nel medesimo tempo! Nel fondo, rimpetto a noi, sta il celebre monte Amiata, la cui cima è coperta dalle nubi; a destra sull'altura, Montalcino e più presso a noi San Quirico d'Orcia; il paesaggio è estremamente tormentato, ed immensi spazî di terreno appaiono incolti; ma la mia guida mi spiega che ciò avviene piuttosto per mancanza di braccia che per sterilità; se si può credere a quanto ei dice, si usufruisce soltanto un terzo del terreno coltivabile.

Innanzi alla loggia stendesi un giardino le cui aiuole incolte, invase dalle male erbe, non hanno nulla da invidiare al palazzo in rovina. Farò menzione d'un bel pozzo ottagonale del XV secolo, ornato di bassirilievi: gli stemmi di Pio II, festoni, rosette, vasi di fiori in uno stile largo e decorativo.

Un'ultima osservazione prima di lasciare il palazzo Piccolomini: in questo monumento, come in tutte le altre costruzioni di Pienza, Pio II si mostrò generoso ma non magnifico. Il travertino ed una specie di tufo fanno si può dire da soli le spese delle costruzioni. Non ci troviamo nè i marmi, nè le incrostazioni in pietre dure, nè i preziosi ornamenti in bronzo dorato, che i suoi contemporanei prodigano ovunque; si nota specialmente la mancanza di quelle sculture fine ed eleganti colle quali il papa s'era compiaciuto d'arricchire il palazzo del Vaticano e la basilica di San Pietro. Non pare che egli abbia pensato di far venire a Pienza i maestri che tanto illustrarono la sua corte pontificale: i Paolo Romano, gli Isaia di Pisa, ed i Mino di Fiesole.

Il Duomo, dedicato alla Beata Vergine, occupa il fondo della piazza municipale, è una via di mezzo (non troppo felice) fra lo stile gotico e lo stile del Rinascimento. Pio II, che si ricordava dell'esempio dato dal suo predecessore Niccolò V, costruttore emerito, volle abbozzarne il progetto, ed impose all'architetto le sue idee. Egli narra che durante il suo soggiorno in Austria fu colpito dalla bellezza d'una chiesa, le cui tre navate avevano la stessa altezza, sebbene quella di mezzo fosse più larga; Rossellino fu costretto ad adattarsi a tale modello.

La facciata della chiesa è più bizzarra che bella: tutt'all'ingiro spiccano gli stemmi giganteschi dei Piccolomini; nel centro un rosone destinato a dar luce nell'interno; ai lati, degli archi su colonne, e contenenti una nicchia. Tale disposizione ricorda vivamente il tempio di San Francesco di Rimini, il capolavoro di Leon Battista Alberti. Nell'interno la disposizione generale è quella d'una chiesa gotica, sebbene domini l'arco a tutta centina, le tre navate a vôlta posano su colonne accoppiate, simili ai pilastri di stile ogivale; alcune finestre bifore aggiungono luce.

La lotta contro la tradizione del medio evo scoppia specialmente nell'ordine piuttosto complicato (architrave, fregio, cornicione), con cui l'architetto caricò i capitelli; in breve, tutto concorre a rendere la costruzione un' opera ibrida. Nel fondo, una cripta rischiarata da tre finestre è sostenuta da due sole colonne; essa contiene il fonte battesimale e parecchi dossali d'altare.

L'abside, le cui dimensioni sono troppo considerevoli, riguardo a quelle delle navate, merita uno speciale esame; la tradizione gotica vi riacquista tutti i suoi diritti: pianta poligonale, finestre a sesto acuto, con ornamenti luccicanti, contrafforti, nulla manca

per far risaltare il contrasto fra questa e le altre parti dell'edifizio. La costruzione offriva le maggiori difficoltà, poichè a quel punto il terreno s'incurva bruscamente, in modo che fu necessario gettare le fondamenta dell' abside molto più in basso di quelle del corpo della chiesa; i numerosi vuoti, che esistono da questa parte nelle roccie destinate a sostenere l' edifizio, complicarono ancor più le difficoltà dell'architetto; egli si vide obbligato a scavare ad una profondità di cento otto piedi, e ad innalzare vôlte sopra vôlte, per dare alla sua costruzione una base solida. Malgrado ogni precauzione si manifestarono delle fessure mentre ancor viveva Pio II; nel secolo seguente, nel 1570, esse resero necessario un ristauro, di cui parecchie iscrizioni conservarono il ricordo, ma non fu che un palliativo. Oggi l'abside è nuovamente screpolata in venti parti. Ma questi edifizî del Rinascimento hanno una vita duratura. Il Duomo di Pienza ha già sfidato l'assalto di quattro secoli: speriamo ch'esso potrà ridersene ancora a lungo dei nostri timori.

Pio II ebbe cura nel contratto di fondazione di proteggere il suo Duomo contro i capricci della moda. Egli colpisce d'anatema coloro che si permettessero di violare il candore delle pareti o delle colonne, di far eseguire nuovi dipinti, di erigere nuovi altari, di modificare, insomma, in modo qualsiasi la forma dell'edifizio.

Tali rigorose prescrizioni vennero in complesso osservate. La decorazione del Duomo di Pienza è rimasta quella d'una chiesa del secolo XV, eccetto qualche altare. Vi si trovano gli stalli gotici scolpiti, con fascie ad intarsio, col trono pontificale nel centro; un vecchio leggìo pure scolpito e adorno d'intarsi, finalmente delle numerose pale d'altare, sparse nella crociera, nella sacristia, nella cripta.

Si rimane sorpresi di vedere Pio II, questo campione del Rinascimento in tutto ciò che riguarda la scienza e la letteratura, obbedire alle suggestioni d'un patriottismo piuttosto ristretto, allorchè trattasi di decorare la sua fondazione prediletta. Così, come egli aveva imposto al suo architetto l'imitazione d'un edificio medioevale, nella stessa guisa egli ricorse, per le pitture destinate agli altari, non già a dei novatori, quale Piero della Francesca, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Mantegna, ma agli ultimi rappresentanti della Scuola senese. La sua predilezione pei suoi compatrioti produsse del resto un risultato interessante: nel loro desiderio di giustificare la scelta del sovrano pontefice, quei maestri si fecero grande onore; senza romperla coi tratti generali della loro scuola, essi tentarono uno sforzo supremo per rinnovare un'arte che sembrava esaurita.

La migliore delle pale d'altare esposte nel Duomo di Pienza è firmata: *Opus Laurentii Petri scultoris de Senis*, firma che, nascosta da un candelabro, pare sia sfuggita ai signori Burckhardt e Bode e al signor Gsell-Fels. Il nome di Lorenzo di Piero non risveglia certo nella mente dei nostri lettori che una memoria piuttosto vaga; non è così di quello del Vecchietta, sotto cui ordinariamente è designato questo maestro. Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (1412-1480) era ad un tempo pittore e scultore: la statua coricata del giureconsulto Mario Socino, nel museo di Firenze, dimostra con quale abilità, egli maneggiasse lo scalpello.

La sua pala d' altare di Pienza rappresenta nel centro la Vergine, ed il Cristo che si libra sovr'essa; a sinistra sant' Agata, a destra santa Caterina da Siena, serene e raccolte. Poi due Pontefici gravi e commossi; la parte superiore è occupata da sei santi, patriarchi o profeti, le cui figure severe concorrono ad aumentare la maestà della composizione; finalmente la predella è ornata dello stemma di Pio II. In quest'opera importante, su cui con grande mia meraviglia m'accorgo d'essere il primo a richiamare l'at-

tenzione, il Vecchietta unisce alla soavità della Scuola senese una fierezza di disegno, ed una forza drammatica essenzialmente fiorentina.

La crociera ci presenta sull' altare di destra un' altra pala, contenente una Santa Conversazione, colla firma: *Opus Mathei Johannis de Senis.* Nel centro la Vergine seduta col Bambino, dietro a lei due angiolini, a sinistra san Matteo e santa Caterina, a destra san Bartolomeo e santa Lucia; sopra, il Cristo fra due carnefici. La predella ci mostra nel centro il Cristo a mezzo corpo, sostenuto da due angioli; a sinistra la Vergine, pure a mezzo corpo; a destra san Giovanni Evangelista. Stemmi di Pio II. Un buon quadro, ma che non ha il valore elevato di quello del Vecchietta.

Il quadro che fa riscontro alla Santa Conversazione, nel braccio sinistro della crociera, è l'opera d'un artista ben noto, Sano di Pietro (morto nel 1481), che conta parecchi dipinti all'Accademia di Belle Arti di Siena; esso porta la firma del maestro. La Vergine è seduta sopra un trono; dietro ad essa due angioli, che tengono l'uno dei gigli, l'altro delle rose bianche e rosse; da ogni lato un santo ed una santa. Fondo d'oro. Il frontone che sta sopra la pala mostra Cristo a mezzo corpo fra due angioli.

La predella contiene due medaglioni: nel centro il Cristo sempre a mezzo corpo, a sinistra un angelo, a destra la Vergine. Stemmi di Pio II. Sebbene le figure sieno un po' rotonde, l' opera riunisce le qualità inerenti alla Scuola senese del medio evo: la maestà unita alla tenerezza!

Quanto mi rincresce di non poter dedicare maggior tempo allo studio del tesoro della cattedrale; meravigliosa collezione d'oggetti d'oreficeria, di smalti, di tessuti, che rappresenta un valore di parecchi milioni. Le opere che contiene non si distinguono solo per un'indiscutibile autenticità, ma eziandio per la loro eccezionale conservazione. Ma era difficile, essendo domenica, e di più festeggiandosi in quel giorno la consacrazione d'un nuovo dignitario ecclesiastico, di poter esaminare con tutta la necessaria comodità simili gioielli protetti da un triplice catenaccio.

Intravedo, quasi in sogno, una *pace* niellata; un turibolo in forma di campanile; un magnifico pastorale coll' *Annunciazione,* una mitra adorna di perle e di smalti, con le figure di san Pietro e di san Paolo da una parte, l' Annunciazione dall' altra; un fermaglio colla figura del papa seduto, pure in smalto; il capo di sant' Andrea (il santo di cui Pio II acquistò le reliquie per la città eterna), in argento a sbalzo; una croce doppia in filigrana con perle, lavoro bizantino, un magnifico libro corale, miniato. La maggior parte di tali lavori sono adorni dello stemma del donatore Pio II.

Il tesoro delle stoffe, conservato nell' antica casa dei Canonici, rimpetto al duomo, per la sua ricchezza e la sua varietà, rivaleggia colla "cappella d' oro e d' argento" (era questo nel XV secolo il termine consacrato), che noi abbiamo descritto. Vi si osservano numerosi arazzi fiamminghi del XV secolo, fra cui la *Crocifissione*, ed anche il celebre piviale ricamato colle scene della *Vita di Cristo*, rubato una volta da un gendarme, poi quasi per miracolo ricuperato. Gli archeologi troveranno ampia materia di dissertazione in questa grande collezione di oggetti rari e preziosi.[1]

Sulla piazza del Duomo, osservasi, oltre ad un bellissimo pozzo, sul cui orlo sta l' iscrizione PIVS PP. II. MCCCCLXII, il palazzo vescovile e la casa dei canonici. I due edifizi subirono nel XVI secolo delle modificazioni, diremo meglio, delle mutila-

[1] Gli oggetti più interessanti vennero fotografati dal Lombardi di Siena (Vedete pure la *Revue de l'Art Chrétien*, del 1887 e del 1888, p. 179).

zioni parallele: alle finestre, le une ogivali, le altre a tutta centina, della facciata, si sostituirono cent'anni dopo delle finestre rettangolari divise in quattro parti. La Canonica oggi ha mutato destinazione. Quanto al palazzo vescovile, esso continua a servire di residenza a Monsignore di Pienza, la cui giurisdizione, senz'essere troppo estesa, non conta meno di quattrocento anni di esercizio continuo.

Delle istruzioni pastorali, ristampate ogni anno, servono ad accertare i diritti del seggio episcopale, che, come ogn'altra fondazione di Pienza, deve la sua origine a Pio II. Io ho sotto gli occhi l'*Ordo divini officii recitandi.... in civitate ac diœcesi Pientina*, stampato nel 1880 a Savona dal Ricci.

Continuando ad avanzare nel Corso, dalla parte della porta del Giglio, si trova a sinistra il municipio, oggidì chiamato "Palazzo Pretorio". I nostri lettori conoscono già quest'interessante edificio, il cui campanile si disegna arditamente sull'orizzonte, come quello del Palazzo Vecchio di Firenze. Penetrando nell'interno, leggo ovunque delle iscrizioni proprie ad edificarmi circa la maestà del luogo: qui vedesi scritto *usciere*, sulla porta d'un'anticamera; altrove leggo: *sala d'udienza;* più avanti sta la fiera epigrafe *pretore*. — Essendo tutto chiuso, perchè giorno festivo, devo contentarmi di salire le scale, e percorrere i corridoi senza poter stringere più intima conoscenza con quest'antico asilo della libertà pientina. Scorgo tuttavia attraverso una finestra, nella sala d'udienza, il busto del *Re Galantuomo*. Come siamo lontani da Pio II e dal Rinascimento!

Se le fondazioni di Pio II danno a Pienza la sua fisonomia caratteristica, e il suo reale interesse, non devono farci dimenticare le altre parti della città, anteriori al papa, o da lui indipendenti. V'ho già menzionato la chiesetta di San Francesco situata tra il palazzo Piccolomini e il seminario; essa ci dimostra quale forza s'assicuri un artista attenendosi ad uno stile stabilito: nulla di più semplice; nulla di meno pretenzioso di quest'edificio, eppure nella sua povertà c'è tale un'armonia, tale una distinzione, che l'architetto non avrebbe certo raggiunte, se non si fosse appoggiato sulla grande tradizione dello stile gotico.

Alcune case particolari, tra le altre quella che s'innalza nel Corso, rimpetto al palazzo Piccolomini, mostrano pure le traccie dell'influenza gotica; ma da questo non voglio dedurre che sieno anteriori ai lavori di Pio II, poichè, come fu osservato più sopra, lo stile del Rinascimento era ben lontano dall'aver trionfato in tal'epoca. Citiamo inoltre la Piazza di Spagna, dietro al Palazzo Pretorio; vi si vedono alcune case in mattone piuttosto antiche.

Tale è Pienza storica, la Pienza degli artisti. Ma il viaggiatore che non si contenta della sola estetica, vuol pur dare un'occhiata ai quartieri popolari presso il Corso e la Piazza di Spagna; sono tutte viuzze meschinissime, le cui casupole costrutte con un miscuglio di pietre e di mattoni, danno la più triste idea dello stato dell'industria e dell'agricoltura di simili paesi. In compenso però qual magnifica vista, allorchè sbucando dalle vie presso il muro di cinta, sostenuto da enormi massi rocciosi, si scopre il grandioso paesaggio che domina nel fondo, la massa oscura del monte Amiata!

Per completare la descrizione di Pienza e i suoi dintorni, resterebbe ancora ad esaminare l'antica chiesa principale "la Pieve" o *San Vito e Modesto*, posta ad una certa distanza dai bastioni, e il monastero di *Sant'Anna in Creta*, lontano quattro chilometri, e celebre per gli affreschi lasciativi dal Sodoma: la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Limitiamoci a contare che in quella composizione, ch'è facile studiare coll'aiuto delle fotografie del Lombardi di Siena, il giovane maestro (gli affreschi sono del 1503; egli non aveva dunque che ventisei anni) ha dato prova d'un'eccessiva facilità. È vero ch'egli non ne ricevette in compenso che venti fiorini in oro (un migliaio di lire); ma è precisamente trattandosi di cose d'arte che bisogna proclamare il principio: il denaro non significa nulla.

III.

Da Pienza a Montepulciano. — Montepulciano: le sue chiese, i suoi palazzi.

La strada da Pienza a Montepulciano forma un evidente contrasto colle regioni da noi sin qui percorse: folte siepi di caprifoglio, numerosi alberi tra cui predomina il gelso, campi di grano, foreste di quercie, e al fondo montagne verdeggianti, in una parola un paesaggio altrettanto ridente che animato: eccovi il quadro che succede alle

La Canonica della Madonna di San Biagio vicino a Montepulciano.

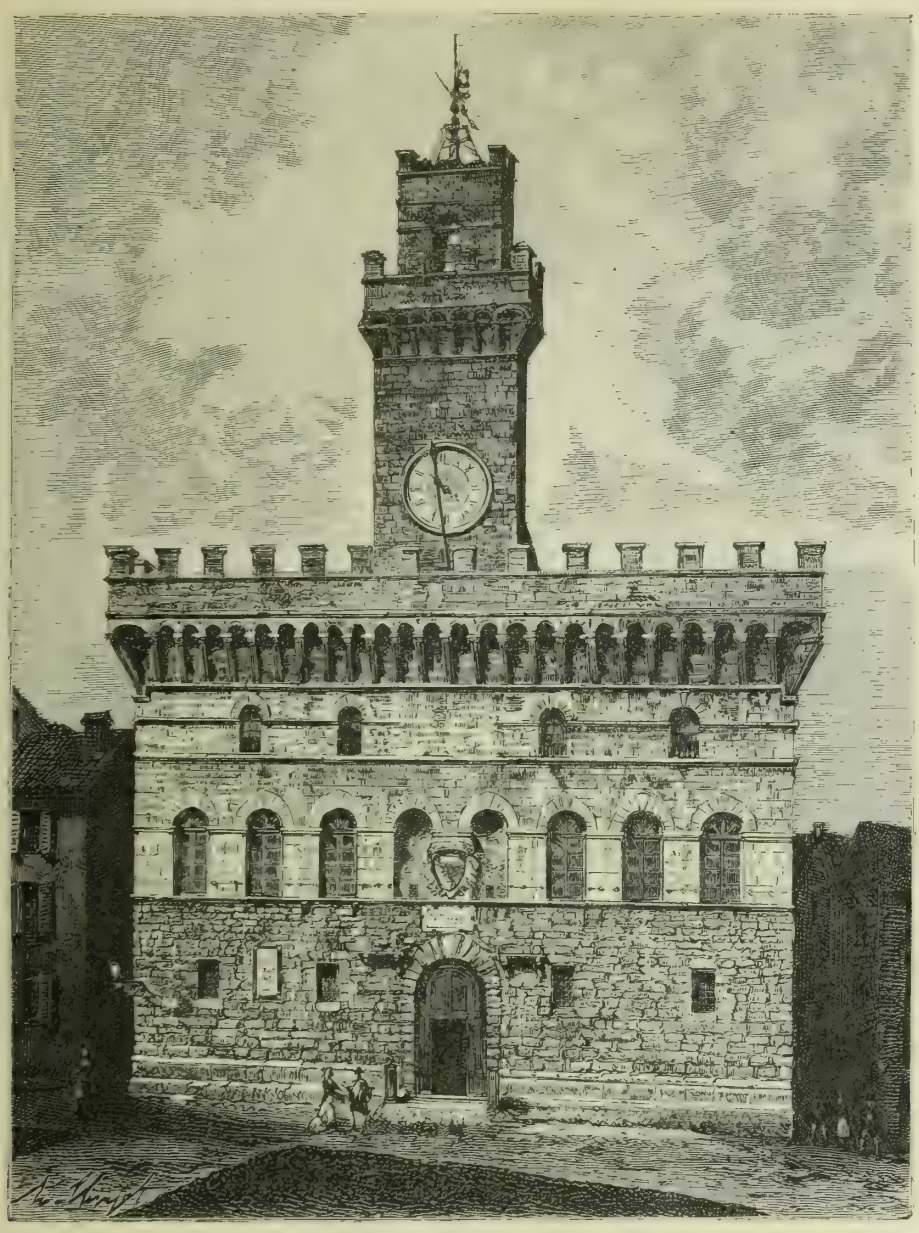
grandiose ma tristi impressioni di Monte Oliveto, di San Quirico e di Pienza. Noi ritroviamo l'Italia tradizionale.

Gli innumerevoli giri della strada ci riconducono di continuo dinanzi al Monte Amiata (1766 m., la più elevata montagna del Subapennino). Finalmente scopriamo Montepulciano, ove l'opera umana di bel nuovo s'impone alla nostra attenzione, per quanto sia splendido il panorama che ci sta dinanzi: nella nostra immediata vicinanza, sopra una collinetta isolata, la bella chiesa della *Madonna di san Biagio;* più lungi, sopra un'altura, spiccante nettamente sull'orizzonte, la città di Montepulciano; a destra, un'estremità del lago; più indietro, delle ridenti colline, delle montagne boscose a perdita d'occhio.

Passando innanzi a San Biagio, ove mi propongo di ritornare l'indomani, la nostra vettura s'interna nel bel viale nuovo, che ha sostituito l'antica strada dirupata in quel punto. Costeggiamo dei giardini inglesi molto ben tenuti; attraversiamo numerosi gruppi di passeggiatori e di passeggiatrici che profittano della sera di domenica per prendersi il fresco; ammiro, così alla sfuggita, i ricchi abbigliamenti indossati da vezzose persone, dall'aspetto fiorente, simpatico; infine penetriamo nella città, ove il mio vetturino si ferma

tosto sulla piazzetta del *Marzocco* (il leone fiorentino), ove c'è la colonna con sopra un leone, innanzi all'albergo dello stesso nome, il solo, o quasi, che si trovi in questa città, capoluogo di circondario, e di tredicimila abitanti circa.

L'albergo del Marzocco, ov'è pure l'ufficio delle diligenze, è condotto da un veterano, un reduce delle patrie battaglie; egli non gode di troppo buona fama. L'archi-



Il Palazzo Comunale di Montepulciano.

tetto Nohl racconta che nel 1858 il conto presentato a lui e ai suoi compagni ammontava a venticinque scudi (centoventicinque lire), per una cena modesta, alloggio e colazione; ogni letto veniva calcolato in ragione di 20 paoli (una diecina di lire). Gsell-Fells nella sua *Guida di Roma e dell'Italia centrale* (ed. del 1875) pone pure in guardia contro le pretese dell'albergatore, e raccomanda di fissare prima i prezzi. L'amore della verità, tuttavia, mi obbliga a riconoscere che se l'albergo non è tra i più comodi, — esso occupa il piano superiore d'una casa (situazione abbastanza strana per un

albergo) — e s' è un po' troppo rumoroso, i prezzi mi sono apparsi ragionevolissimi. All'incontro ho dovuto convincermi una volta di più dell'esattezza del proverbio, il quale dice "che in mezzo ai vigneti più celebri si beve il vino più cattivo." Il Montepulciano gode gran fama in tutt'Italia; un poeta giunse persino a proclamarlo il "re dei vini"; ma io non ebbi la ventura di comprovarlo: il liquido che mi fu servito in uno dei soliti fiaschi, non si distingueva per nulla dagli altri vini della Toscana, e mi parve molto inferiore al Chianti, che secondo me tra i vini toscani è il migliore.

Ma lasciamo coteste discussioni d'economia sociale e d'enologia, per ritornarcene a questioni più degne d'occupare i miei lettori.

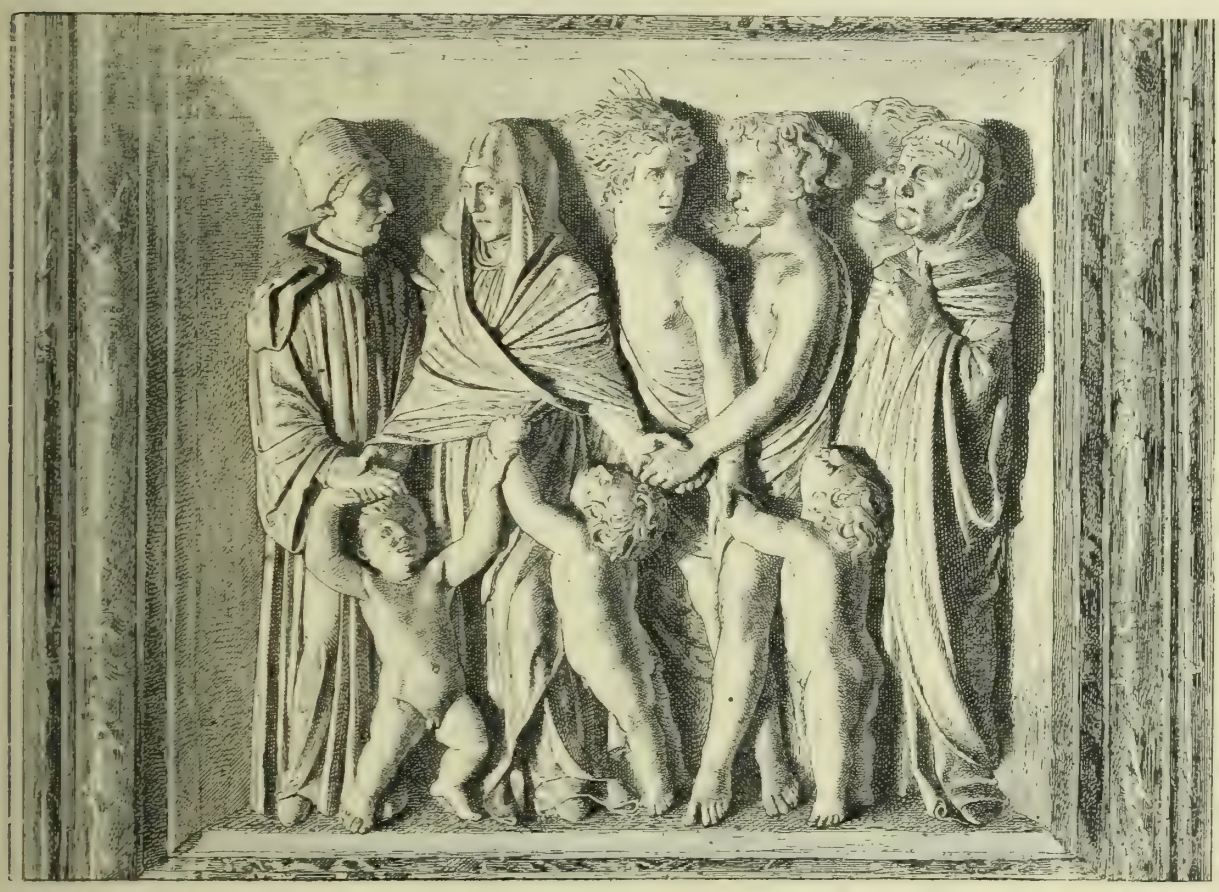
Sculture della tomba Aragazzi, di Michelozzo (Duomo di Montepulciano).

Montepulciano, come tante altre città italiane, non si compone che d'un Corso; è vero che questo è interminabile, e che muta di nome parecchie volte; al basso si chiama via Garibaldi, verso l'alto via Poliziano e via Cavour. Questa strada, selciata e pulitissima, sale, sale sempre, sino al momento in cui s' arresta bruscamente appiè di un'altura erta ed incolta. Le irregolarità del terreno hanno reso necessarie delle sottomurature; ecco ad esempio il palazzo Contucci, il cui pianterreno è al livello del suolo sulla *Piazza Grande*, ove trovasi la facciata, mentre nella via della Filarmonica, su cui guardano le finestre di dietro, questo stesso pianterreno corrisponde all' altezza del quarto piano.

Il Corso è fiancheggiato d'alcuni magnifici palazzi; a destra, prima di tutti il *palazzo Bucelli*, la cui facciata è incrostata di bassorilievi etruschi abbastanza corrosi;

un' iscrizione latina ricorda che nel 1769 il granduca di Toscana, Pietro Leopoldo, degnò visitare le collezioni riunite in questa dimora. I tentativi da me fatti per essere ammesso allo stesso favore, rimangono senza risultato; il proprietario, dicono, se ne portò via la chiave, e bisognerebbe aspettare il suo ritorno per poter penetrare nella stanza ove stanno le antichità etrusche.

Continuando la nostra via, passiamo innanzi alla chiesa di Sant'Agostino, costruzione vasta, ma ibrida, dal XVII al XVIII secolo. Dirò altrettanto della chiesa di Santa Lucia, situata un po' più in alto; la facciata porta la data del 1653; l'interno non offre nulla di rimarchevole. Poi viene una casa con una lapide di marmo che ricorda come Garibaldi v'abbia ricevuto ospitalità nel 1849. A partire da Sant'Agostino, il Corso di-



Sculture della tomba Aragazzi, di Michelozzo (Duomo di Montepulciano).

viene stretto ed erto; esso comunica con alcune altre vie ancor più montuose, ma nelle quali invano si cercherebbero le brusche interruzioni, i punti di vista fuggevoli, che rendono così pittoresche altre città di montagna, come Urbino, Siena, Perugia, Assisi. I palazzi che fiancheggiano il lato sinistro del Corso sono più degni di studio. L'uno di essi, il *palazzo Cervini* (ora palazzo Argiolotto), ha per autore un architetto fiorentino celebre, a cui Montepulciano deve i suoi più bei monumenti: Antonio da San Gallo il Vecchio (1455-1534).

Quest'edificio, le cui ali avanzano sul Corso, mentre il corpo principale è rientrato, comprende un pianterreno in *opus rusticum*, e due piani colle finestre sormontate da frontoni alternatamente triangolari o semicircolari. Il palazzo Venturi, situato un po' più lontano, ha pure un bellissimo aspetto.

Più in alto, sopra una piccola piattaforma, d'onde si gode d'una vista deliziosa, s'innalza la chiesa doppia della Misericordia.[1]

La piazza Vittorio Emanuele, situata quasi alla cima della montagna su cui sta Montepulciano, presenta un insieme di edifizi abbastanza imponenti; a sinistra la Pretura, il palazzo Contucci, il palazzo Tarugi; a destra il municipio; nel fondo il Duomo.

Il palazzo del Pretore contiene nella sala d'udienza un bassorilievo della scuola dei della Robbia, che Burkhardt e Bode, senz'entrare in altri dettagli, dichiarano eccellente. Innanzi a simile elogio da parte di giudici sì competenti, certo non trascurerò d'esaminare tale opera, che pare sia l'unico ornamento del palazzo Pretorio. La pala d'altare, protetta da due imposte, di cui ha la chiave il cancelliere del tribunale, ci mostra la Vergine seduta col Bambino, tra due Santi, l'uno con un coltello, l'altro con una lancia; due angioli svolazzanti su di lei, stanno in atto di posarle sul capo una corona. Un'iscrizione riproduce la formula già nota: *Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei genitrix.* Le figure bianche spiccano semplicemente sopra un fondo turchino; la fascia o cornice (pilastri con frutti, bacche, uva, uscenti da un vaso posto in fondo) si distingue per toni più nutriti in cui dominano il verde, il giallo e il violetto. Un fregio con teste di cherubini completa quest'opera, certo interessantissima, però mancante di finezza.

Il palazzo Tarugi, costruito da Antonio da San Gallo il Vecchio, è un edificio pesante più che imponente. Le arcate del fondo hanno delle proporzioni troppo grandi; la separazione dei piani non è ben indicata; i profili mancano di finezza. La chiusura della loggia (per l'addietro aperta) che sormontava il palazzo, ha reso ancor più visibili questi difetti.

Il Duomo come monumento non ha nulla che meriti l'attenzione o la simpatia del viaggiatore. Sebbene le chiese della Toscana pecchino quasi tutte per mancanza della facciata, specialmente a Montepulciano è sensibile tale lacuna. Questo immenso muro infatti è orribile nella sua nudità. L'interno, tre ampie navate, a vôlta, non ha di rimarchevole che un'*Assunzione* di Taddeo di Bartolo (1401), la tomba e la statua coricata di *Franciscus de Piendibenis*, nominato vescovo d'Arezzo dal papa Giovanni XXIII (1410-1415), lavoro semplice e maestoso sebbene un po' rozzo, e finalmente le statue e i bassorilievi della tomba d'un dotto del XV secolo, Bartolomeo Aragazzi, di cui le nostre incisioni riportano i principali frammenti. Per molte tempo si attribuì questo lavoro al Donatello. Ma la critica è oggi unanime nel riconoscervi la mano di Michelozzo che lavorò sotto la direzione del suo maestro e collaboratore Donatello tra il 1427 e il 1429.[2] In fatti in queste figure, d'un'eleganza troppo ricercata, non si ritrova la potenza che caratterizza sin le menome produzioni del capo immortale della Scuola fiorentina.

[1] L'interno della chiesa superiore è rifatto. Vi si osservano alcune pitture della fine del secolo XVI. Ma occorrerebbe aver molto tempo innanzi a sè per studiare in Italia le produzioni d'una sì triste decadenza. Riserviamoci per più nobili godimenti. Una pala d'altare del Lorenzetti († 1348), l'*Incoronazione della Vergine*, esposta in un oratorio, merita tutta la nostra attenzione a ben più giusto titolo. Vi si ammirerà sopratutto la varietà delle attitudini, la libertà dei movimenti dei quattro angeli inginocchiati al basso, e visti da tergo. La Vergine è d'una grazia commovente; il velo bianco che ricopre il suo collo e la parte inferiore del suo viso, fa risaltare la bellezza dei suoi tratti. Questa pagina magistrale unisce la solennità del medio evo al sentimento della vita che annuncia un'arte novella.

La chiesa inferiore della Misericordia (l'entrata è dalla via del Poggiolo), fu restaurata nel 1846; non contiene di rimarchevole che un bassorilievo della scuola dei della Robbia; nel centro, il Cristo a mezzo-corpo in mezzo ad un coro di angeli; in basso, sulla predella, la Vergine e san Giuseppe in adorazione innanzi al Divino Infante, e l'*Adorazione dei Magi;* da un'altra parte, la Vergine in piedi; a destra, l'Angelo dell'Annunciazione. Pilastri con fogliame e rabeschi. Le figure bianche spiccano sopra un fondo turchino, solo lo stelo del giglio che tiene l'angelo Gabriele è verde. La composizione è tutta anima e poesia.

[2] Schmarsow ha consacrato un'erudita monografia a queste sculture nell'*Archivio storico dell'arte* del 1893 (p. 241 e seguenti).

Ancora un po' di fatica e giungiamo al termine della nostra ascensione, alla fortezza eretta sul punto culminante della città; tra poco non ne rimarrà che la memoria, poichè si lavora alacremente per demolirla.

Da questo magnifico osservatorio lo spettatore scorge, direttamente sotto di lui sopra una collinetta, la bella "Madonna di San Biagio„. Ma inutile tentar d'abbreviare il cammino prendendo pei campi; ad ogni istante si trovano siepi che formano quasi delle barriere insormontabili. È meglio perciò cercare la via che con molti giri viziosi conduce alla chiesa. Ma la via ombreggiata da cipressi è dirupata all'eccesso, per cui venne già da lungo tempo abbandonata; quella sorta poi a sostituirla ebbe lo stesso destino. V'hanno adunque oggi tre strade che partono dalla città per giungere con curve diverse allo stesso punto. Lasciando in disparte, a sinistra, il Camposanto, ove delle lapidi sul muro di cinta sostituiscono i monumenti funebri, si giunge sulla piattaforma, isolata da ogni parte, salvo dalla parte della città, su cui sta la chiesa di San Biagio. Di qui godesi d'una vista incantevole. La chiesa, il capolavoro di Antonio da San Gallo il Vecchio, è edificata in blocchi di travertino d'un bellissimo giallo. Il presbiterio, situato ad alcuni passi dalla chiesa, fu come questa cominciato nel 1518; è esso pure indubbiamente opera di Antonio da San Gallo. È un elegante edificio, colle arcate separate da pilastri, e la loggia aperta.

Non si dubiterebbe, venendo da Pienza, che Montepulciano, che sta a cinquecentoquaranta metri sul livello del mare, e che così raramente riceve visite di forestieri, sia una stazione di ferrovia (linea Chiusi–Siena–Empoli). È vero che bisogna esser dotati d'un udito molto fine per distinguere il fischio della locomotiva, in mezzo a queste montagne, poichè la stazione è assai lontana dalla città (la diligenza impiega quasi un'ora a varcarne la distanza, sebbene la strada sia in discesa). — Prendendo il treno delle 3.36 pomeridiane (15-36) si giunge la sera stessa a Siena ed a Firenze.

Insomma, bastano quattro giorni partendo da Firenze, tre giorni e mezzo, partendo da Siena, per compiere l'escursione che v'ho descritta, e che, voglio sperare, tenterà più d'uno tra i miei lettori.

La chiesa della Madonna di San Biagio.

Veduta di Firenze (Ponte Vecchio).

FIRENZE.

" Firenze, dopo Atene, è la città che più fece per lo spirito umano.... Firenze, la madre, unitamente ad Atene, d'ogni verità e di bellezza. „
(Renan).

I.

Un po' di storia. — Marte e san Zanobi. – Dante, Petrarca e Giotto. -- Il Rinascimento.

Maschera di Dante (Uffizii).

Accingendomi alla descrizione di Firenze, non posso a meno di provare un po' d'ansia; un mondo intero si stende a me dinanzi, con una civiltà che rappresenta quattro secoli di ardenti sforzi e di splendide conquiste, ed una storia complicata, qualche volta inestricabile per i grandi incidenti; centinaia di capi d'opera eccitano la nostra ammirazione! Come non dimenticare qualche pagina importante? L'impresa, lo confesso, sarebbe chimerica. Per lo meno, non riuscendo a far rivivere lo spirito, che ispirò tante meraviglie, tenterò di comunicare ai miei lettori il mio ardore ed il mio entusiasmo.

Le produzioni così precise, unite ai miei commentarii, mi danno da questo lato qualche sicurezza; esse parleranno per me. Per certi miracoli dell'arte, avviene la stessa cosa come per certi prodigi della natura; come Fran-

cesco I lo proclamava innanzi alla tomba di Laura del Petrarca, il silenzio è l'omaggio più splendido che ad essi render si possa: "Chi ti potrà lodare altro che tacendo! Poichè la parola è sempre repressa, quando il soggetto è superiore ad ogni parola!„

Sant'Antonino, busto al Bargello.

Il presente lavoro non è una guida e meno ancora un catalogo. La mia ambizione consiste nel rendermi gradito quale cicerone, ma un cicerone indipendente, e qualche volta capriccioso. Il mio programma consiste nel fermarmi delle ore innanzi ad un capolavoro, e ritornarci l'indomani e tutti i giorni successivi, se ce ne sarà bisogno; e viceversa, io non esiterò a "distruggere„ anche delle opere celebri, se esse non mi appariranno di primo ordine. Se adunque, date queste condizioni, i miei servigi non ti spiacciono, seguimi pure, amico lettore; forse non vedrai proprio tutto, ma puoi essere sicuro di non aver perduto totalmente il tempo.

Sui mappamondi, l'angolo di terra ch'io voglio far conoscere non occupa che un piccolissimo spazio,[1] ma se ci atteniamo alla sua importanza dal punto di vista della civiltà generale, della filosofia, delle scienze, delle lettere, delle arti, poche capitali hanno tanto brillato. "Qui — lo proclamò Renan al congresso degli orientalisti tenuto a Firenze una ventina d'anni fa, — si seppe il greco cent'anni prima che nelle altre parti del mondo, ed allora sapere il greco era tutto. Si trattava di veder l'antichità da vicino, di sostituire all'Aristotile barbaro, al Platone sofistico della scolastica, l'Aristotile ed il Platone veri.... „ Ed altrove l'illustre pensatore aggiungeva: "la Grecia creò tutto: l'arte, la scienza, la filosofia; tutto ciò che rende bella e cara la vita. La gloria d'Italia è ben poco inferiore alla sua; poichè se la Grecia ha creato ogni cosa, l'Italia fece tutto rinascere.„

Il paragone con Atene non deve inquietar punto una città che si vanta d'aver data la vita a Dante, a Petrarca, al più grande dei poeti del medio evo, ed al primo degli umanisti, al primo uomo moderno, a Giotto e ad Orcagna, a Poggio ed a Leon-Battista Alberti, a Brunellesco, a Donatello, a Ghiberti, a Masaccio, ai della Robbia, ai due rinnovatori della poesia italiana, Lorenzo il Magnifico e Poliziano, a Marsilio Ficino, il propagatore della filosofia platonica, e a Macchiavelli, a Leonardo da Vinci a Michelangiolo, per non citare che i nomi più celebri. È a Firenze che Galileo, originario di Pisa, fece i suoi più importanti esperimenti. Il naturalista Viviani (1622-1703) ed il musicista Lulli (1633-1687) vi ebbero i loro natali, come pure il Filicaja (1642-1707), l'autore del più bel sonetto di cui si onori la lingua italiana, e non dico altro!

Dobbiamo convincerci che non solo siamo in quest' interessante città, ma eziandio nel centro d'una civiltà assolutamente completa, altrettanto nutrita che omogenea. Tutto, persino la religione, vi assume un aspetto speciale; in nessun altro luogo del resto trovasi un culto così intenso per san Giovanni Battista, come pure per una pleiade di Santi, d'un carattere essenzialmente locale: Miniato, Zanobi, Filippo Benizzi, Andrea Cor-

[1]) Nel 1494, Firenze contava circa 90 000 abitanti, sui quali soli 3200 esercitavano i diritti di cittadini (Villari, *Storia di Niccolò Macchiavelli*, t. I, p. 5). Nei secoli XVI, XVII, XVIII, la popolazione diminuì (nel 1551 era di 60 773 abitanti, nel 1745 di 73 517), per aumentare ai nostri giorni: nel 1838 essa raggiunse i 99 678 abitanti. Le più recenti statistiche ne danno 180 000, tenendo conto dei sobborghi.

Il Giglio di Firenze.

sini, Antonino.[1] Una serie d'ordini monastici, i Serviti, i Gesuiti, gli Scoloppi, – ebbero origine a Firenze, ed è nel suo Duomo che il grande riformatore Savonarola predicò le sue profetiche rampogne. A varie riprese questo santuario di convinzioni altrettanto più forti quanto più ragionate, ha servito d' asilo alle solenni sedute della cristianità: Vittore II vi tenne il concilio del 1069, Pasquale II quello del 1105, Eugenio IV il concilio ecumenico del 1439.[2]

Delle origini etrusche o romane di Firenze non dirò qui nulla: tale materia fu già molto trattata. Marte, il feroce Marte, tale fu la divinità che presiedette alla fondazione di questa città, chiamata a brillare unicamente nelle arti della pace. La sua statua ornò a lungo il Battistero, protetta dalla superstizione pubblica, che collegava colla sua conservazione la stessa esistenza della città.

Lunghe furono le lotte tra l'idolo pagano ed i primi pastori di Firenze. Il ricordo se ne perpetuò sino a Dante, che le cantò nel suo *Inferno* (Canto XIII, versi 143-150). Col primo vescovo san Zanobi (412) l'autonomia della città comincia ad affermarsi.

Le mille e mille peripezie della lotta per l'esistenza non interessano la posterità: per imporsi alla sua attenzione è necessario che una nazione abbia fatto uno sforzo, allo scopo di collocarsi al di sopra di tali meschine considerazioni; oppure ch'essa abbia trovato il tempo ed il raccoglimento di spirito necessari a concepire un' opera che sia di dominio della pura intelligenza: altrimenti, in un solo istante, il vento dell'opinione la disperderebbe, senza lasciarne sussistere più la traccia.

Ora, secondo me, non vi ha nulla di meno interessante della storia intima di Firenze: quest'organizzazione, sapiente, raffinata, complicata, che aveva per meta di combattere ogni ambizione, e nello stesso tempo di paralizzare ogni iniziativa, costituiva un parlamentarismo democratico, spinto all'estremo. Quali interminabili discussioni per la menoma innovazione! quali infiniti andirivieni per la menoma spedizione militare! Il lettore mi perdonerà adunque s'io sorvolo su questa parte degli annali fiorentini; già altri si dedicarono a studiarli sin nei loro più minuti particolari, altri vi hanno consacrato numerosi volumi.

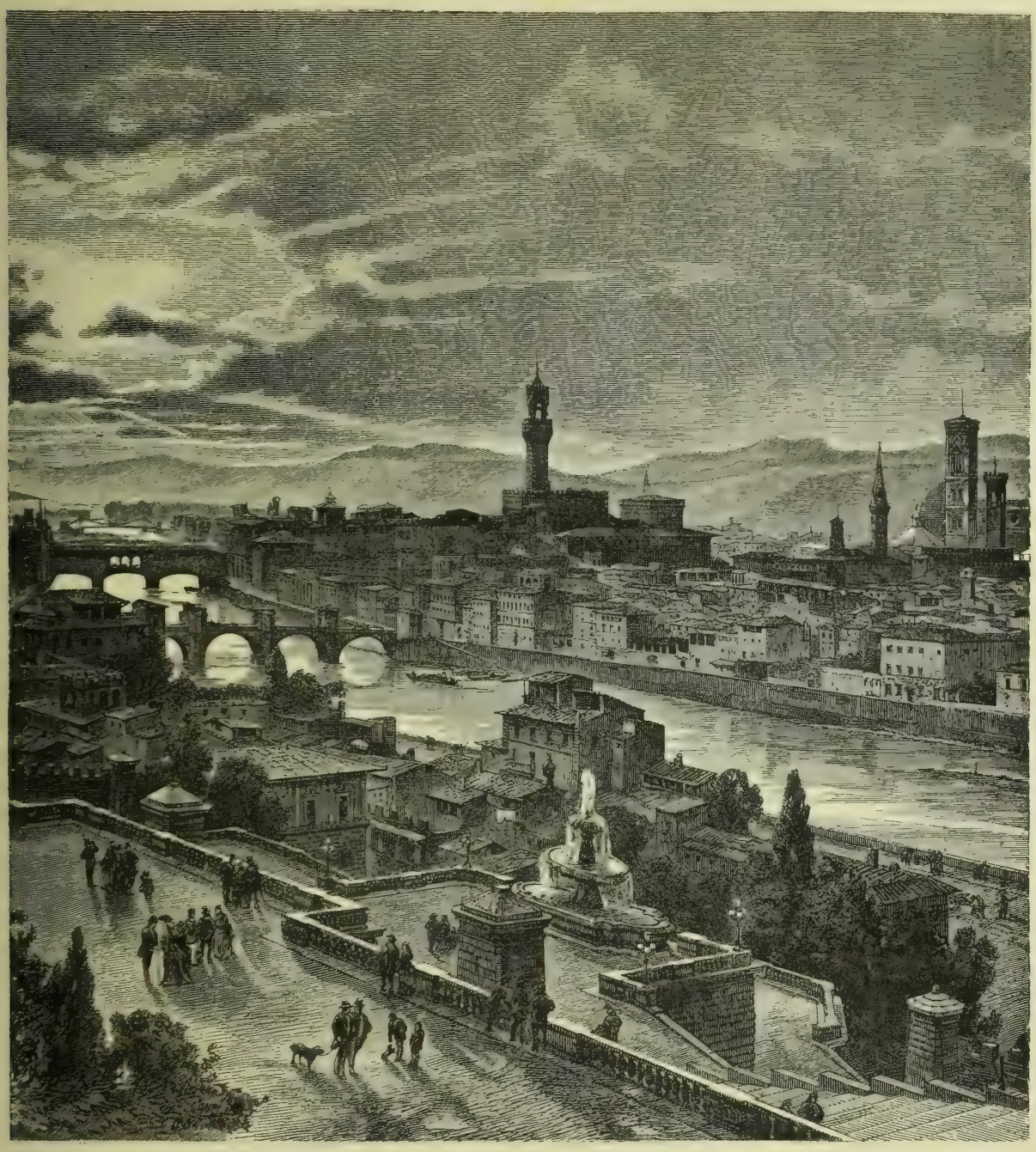
Così pure, la vita di città essenzialmente democratiche, più che d' azioni splendide, si compone d' una successione di sforzi, in cui ogni cittadino spiega la propria energia; la loro grandezza deriva dalla molteplicità dei lottatori, piuttosto che dal merito particolare d'alcuni corifei. In luogo d'un unico motore, vi si ritrovano almeno venti corporazioni, tutte potentissime e fiorenti, poichè s'alimentano nella comunanza degli interessi.

Limitiamoci adunque a ricordare le lotte coi nobili dei dintorni, le lotte colle città vicine (sin dal XII secolo la guerra era scoppiata con Arezzo e Siena; l'anno 1220 segna

[1] Tuttavia pochi papi uscirono da tale città troppo agitata. Mentre Siena ne conta una mezza dozzina, Firenze non può rivendicare che Leone X, Clemente VII e Urbano VIII Barberini (1623-1644). Quanto a Clemente VIII Aldobrandini, Leone XI dei Medici e Clemente XII Corsini (1730-1740), essi appartenevano a famiglie fiorentine, ma non erano Fiorentini di nascita.

[2] Quanti sovrani, oltre ai papi, — imperatori d'Occidente e d'Oriente, re di Francia, re di Napoli, di Danimarca, di Boemia, duchi di Milano — ricevuti in trionfo, o inesorabilmente cacciati, da Carlo Magno in poi, dagl' imperatori Enrico III (1039), Enrico V (1110), Federico Barbarossa (1184), Baldoino di Fiandra (1273), Giovanni Paleologo (1439), Federico III (1452), sino a Francesco II e Maria Teresa (1739), Giuseppe II (1769-1775-1783-1784), Leopoldo II (1791), senza dimenticare il futuro Napoleone I (1796)!

il principio delle lunghe ostilità contro Pisa), e sopratutto le lotte intestine, periodicamente segnalate dall' apparire di qualche potente personaggio: l' imperatore Federico Barbarossa, il re Carlo d'Angiò, nel 1289. Nel 1300, come se non fossero state sufficienti le divisioni tra Guelfi e Ghibellini, i Guelfi si suddividono in due partiti nemici; i Bianchi



Firenze. Veduta da San Miniato.

e i Neri; da un lato le accuse segrete e gli omicidii giuridici, il saccheggio e gli incendi; dall'altro la lotta a mano armata contro le città vicine, contro i Visconti e contro gli imperatori di Germania. Quale spettacolo quello di tutte le facoltà sovreccitate, di tutte le forze portate al loro supremo grado d'intensità. Le risorse e la vitalità sono ugualmente vertiginose; la prosperità materiale non è uguagliata che dal coraggio e dallo spirito di sacrificio. Malgrado innumerevoli disfatte e disastri, la Repubblica fiorentina esce vitto-

riosa da ogni prova; essa acquista (poichè il denaro ha pure nella sua espansione altrettanta parte che le armi) o meglio, conquista gran tratto della Toscana: Arezzo, Pistoia, Prato, Bibbiena, Volterra, San Miniato al Monte.

Allora la forza e la gloria della città stavano nelle sue belle famiglie patrizie, famiglie così odiate dal popolo, ma ugualmente zelanti nel servire la patria nella diplomazia, a sviluppare col loro esempio l'industria e il commercio, a prodigare le prove della loro pietà del loro gusto. Meno bellicose dell'aristocrazia veneziana — la diffidenza dei loro concittadini chiudeva in certo qual modo ad esse la carriera delle armi — esse si dedicavano anzitutto alle arti della pace: di qui una foga che finì per assicurar loro un vero monopolio! È noto che nel 1300, ciascuno dei dodici sovrani che presentarono i loro omaggi a Bonifacio VIII, nell'occasione del giubileo, era rappresentato da un ambasciatore fiorentino! Da ciò l'epiteto di quinto elemento dato da questo papa a Firenze.[1]

L'agricoltura stessa trovava dei seguaci nella nobiltà fiorentina, ed oggi ancora qualche tratto di quei costumi ricorda quale posto gli interessi agricoli tenessero nella sua esistenza. I fittavoli continuano a pagare in natura una quantità di livelli, invece di pagarli in contanti come presso di noi: da ciò il fatto che i proprietarî sono talora costretti a spacciare nelle loro case di città il vino, l'olio e le altre provviste ch'essi stessi non possono consumare. Non c'è antico palazzo fiorentino che non abbia presso alla porta principale un piccolo abbaino quadrato o a tutta centina, chiuso da una persiana, e che serviva a tale smercio. Io vidi pure, circa quindici anni or sono, delle persone sgattaiolare la sera verso le storiche dimore, dissimulando sotto il mantello il vaso destinato al vino od all'olio. Erano vecchi clienti, abituati a fornirsi presso le famiglie patrizie. Tale spettacolo mi rammentò le lettere d'Alessandra Strozzi, la madre del costruttore del palazzo, quelle lettere in cui i particolari sul governo della casa e sulla coltivazione del giardino rappresentano una parte così grande, oltre alle preoccupazioni di un ordine più elevato: si vede per esempio Alessandra intenta a far disseccare i fichi ricevuti dalla campagna, nello stesso tempo che si occupa della ricerca dei mezzi per la grandezza della sua casa.

In quel tempo nulla di più severamente e di più fortemente organizzato della vita di famiglia. I genitori sapevano comprimere gli slanci del loro cuore innanzi ai propri figli, e mostrar loro una fronte serena, in mezzo alle più grandi angoscie. Assai di rado nelle lettere delle madri prorompono dei gridi di tenerezza come per esempio: "dolce Bernardo, caro mio figliuolo „.[2]

Non c'è dubbio che ognuno non mettesse in pratica, nella scelta della propria compagna, i consigli dati da Michelangelo a suo nipote, in una lettera di cui riferirò qui un brano: "Non preoccuparti troppo della bellezza, visto che tu non sei il più bel giovane di Firenze; basta ch'essa non sia nè zoppa, nè ripugnante. Non esser esigente che per l'eccellenza della famiglia, la salute e la bontà. Non ti crucciare nemmeno se è povera;

[1] Da tempo immemorabile Firenze, la città dei fiori, aveva adottato per emblema un giglio; ma mentre il giglio di Francia è chiuso, quello di Firenze è aperto. Tale differenza sfuggì a più d'un autore e produsse molte confusioni. È perciò che Montaigne, che non era nè artista nè archeologo, avendo visto un giglio sugli edifizi pubblici di Prato, immaginò che tale città fosse altre volte della Francia. Gioacchino di Bellay invece, meglio informato, canta l'unione dei due gigli, personificata in Caterina dei Medici:

"Pour assurer l'Italie et la France
Contre l'effort de l'aigle ravissant
Le ciel unit d'un lien blanchissant
Le lis françois au bon lis de Florence. „

[2] Ferrato. *Lettere inedite di donne illustri italiane dei secoli XV-XVI*, p. 13. Padova. 1879.

essa non arrossirà di sorvegliare la casa e ti lascierà in pace, mentre una giovanetta ricca ti trascinerà alle feste, alle nozze, ai banchetti, in tutte le follie di questo genere e ti renderà schiavo. Inoltre lo sposare una giovane povera è una maniera di fare elemosina. „

È in tali virtù domestiche che le famiglie fiorentine attinsero la loro rara vitalità, ed il segreto di mantenersi sino ai nostri giorni. È in grazia di esse che molte fecero all' estero una brillante fortuna. Quanti rappresentanti di Firenze non troviamo noi anche in Francia! I Medici e gli Strozzi, nei secoli XVI e XVII, i Peruzzi, di cui il ramo francese, i marchesi de Perussis, si perpetuò nel contado Venaissin; gli Alberti,

La società fiorentina nel secolo XIV (frammento di uno degli affreschi del Cappellone degli Spagnuoli a Santa Maria Novella).

di cui un rappresentante, il celebre conestabile, vincitore d' un altro Fiorentino, il maresciallo d'Ancre, fondò la dinastia degli Albret, duchi di Lunes, di Chevreuse e di Chaulnes; i Gondi, antenati del cardinale di Retz; gli Arighetti, ceppo dei Mirabeau e dei Caraman!

Se in tale successione vertiginosa di gran genii, di splendide azioni e di capi d'opera, io dovessi indicarne il più glorioso periodo, è certo che mi pronuncerei pel XIV secolo. Sicuramente, causa i tempi, e non causa gli uomini, le arti non raggiungono ancora la grandezza, che daranno loro Brunellesco, Donatello, Leonardo da Vinci e Michelangelo, — sebbene il nome di Giotto possa competere con qualunque dei suoi successori. Ma l'attività è più completa in quest'epoca, in ogni senso, che in qualsiasi altra; potenza

politica, industria, commercio, scienze, lettere, pittura, scultura, ogni genere di progresso. E quali alte aspirazioni, quante idee generose!

Ricapitoliamo i principali avvenimenti d'un secolo sì pieno, sì glorioso, e durante il quale i Fiorentini avrebbero potuto divenire i padroni d'Italia, se avessero acconsentito un solo istante a por fine alle discordie civili: 1301. Carlo di Valois, a Firenze. — 1302. Esilio di Dante. — 1304. Il feroce priore di San Pietro Scheraggio incendia Or San Michele; più di millesettecento palazzi e case divengono preda delle fiamme. — 1312. L'imperatore Enrico VII assedia Firenze. — 1315. Battaglia di Montecatini, perduta dai Guelfi esiliati, capitanati da Ugoccione della Fagiuola; 2000 cavalieri o fantaccini fiorentini o alleati uccisi, 1500 prigionieri. — 1313-1322. La signoria affidata al re Roberto di Napoli. — 1320-1328. Lotte con Castruccio-Castrucci, il dittatore di Lucca, e coll'imperatore Luigi il Bavaro. — 1330. Il re Giovanni di Boemia saccheggia i dintorni di Firenze. — 1342. Gauthier de Brienne, duca d'Atene, nominato signore in perpetuo; cacciato nel 1343. — 1351. Guerra coi Visconti, duchi di Milano. — 1353-1359. Lotte colle Grandi Compagnie. — 1378. Il tumulto dei Ciompi. — 1385. Uno degli Acciajuoli di Firenze s'impadronisce di Atene, e vi fonda un ducato che dura fino alla conquista turca.

Aggiungete innumerevoli calamità d'ogni genere, la terribile inondazione del 1333, la peste del 1340, la fame del 1347, la peste del 1374, che dal marzo all'ottobre fece 7000 vittime, la peste del 1399; aggiungetevi il fallimento dei Bardi e dei Peruzzi (1346), che avevano prestato al re Edoardo d' Inghilterra un 1 365 000 fiorini d'oro, equivalenti a circa 150 o 200 milioni di franchi,[1] ed avrete idea dell'energia che i Fiorentini dovettero spiegare, non solo per accrescere il loro territorio od arricchire la loro città, ma per sussistere e mantenersi. Ad ogni istante le finanze parevano esaurite (in diciannove mesi il duca di Calabria, figlio del re Roberto, fece spendere ai Fiorentini in armamenti, più di 900 000 fiorini, equivalenti al giorno d'oggi a 80 o 100 milioni), e ad ogni istante il patriottismo sogna nuovi abbellimenti per la città. I cittadini, che si suppongono maggiormente assorti nella politica, trovano il tempo di dedicarsi ai lavori disinteressati dello spirito. Giammai febbre non durò più a lungo, e giammai generò una più profonda emulazione.

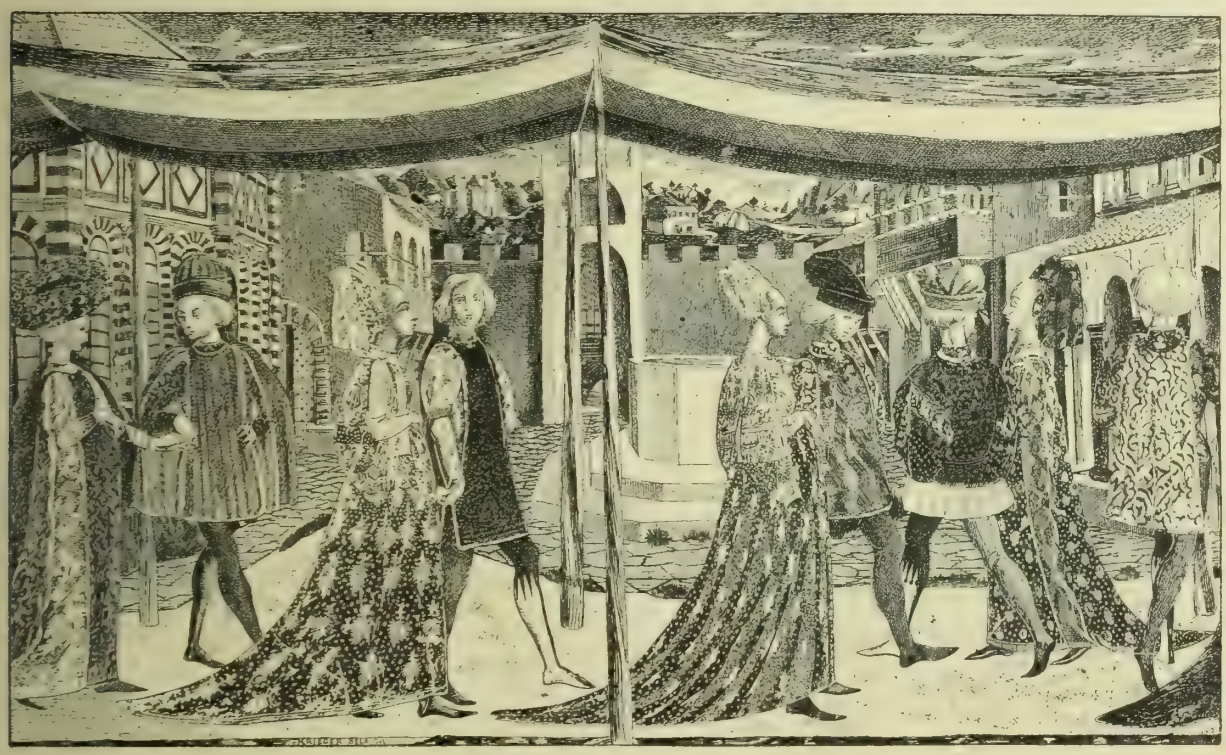
L'importanza d'altri Stati consiste nella loro missione politica: essi calcolano le loro splendide azioni dal numero delle battaglie vinte. Firenze deve tutto alla sua superiorità intellettuale. Certamente dopo la presa di Pistoia nel 1353, sino a quella di Siena nel 1555, essa non cessa di guerreggiare per arrotondare il suo territorio; ma nelle grandi lotte della Penisola essa fu piuttosto un' appendice o un contrappeso, anzichè un fattore attivo. Quanto alle sue lotte interne, trattasi d'un lavoro minuto d'un'inquieta borghesia, senz'aspirazioni elevate, e fors'anco senza l'importanza che ci si compiace a conferir loro.

Questi discendenti dai vecchi Etruschi avevano inoltre una mente altrettanto aperta quant'era ottusa quella dei loro antenati; alle infinite superstizioni, alla pesantezza delle concezioni, essi opponevano una meravigliosa agilità; senza dar prova di scetticismo, essi volentieri esercitavano la loro critica su ogni genere di problemi più o meno delicati.

[1] È noto che l'Inghilterra non negò mai, ma non pagò neppur mai tale debito, che cogli interessi ammonta oggi ad un bel numero di miliardi, è noto pure che di quando in quando, gli eredi dei prestatori fanno ancor valere i loro diritti. — La storia dei banchieri fiorentini del medio evo venne scritta da un Peruzzi nella *Storia del Commercio e dei Banchieri di Firenze.... dal 1200 al 1345* (Firenze, 1868).

Avuto riguardo alla letteratura, tale secolo conta nel suo attivo una serie d'avvenimenti di primo ordine: i capolavori di Dante e del Petrarca; la redazione delle Cronache del Villani; la fondazione dell'Università di Pisa (1309) e quella dell'Università di Firenze (1320); la composizione del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (1340), e del *Decamerone* del Boccaccio (1353); la nomina del Greco Emanuele Crisolora alla cattedra di greco nell'Università fiorentina (1396); i dotti colloqui riuniti sotto il titolo di *Paradiso degli Alberti*.

Da quest'epoca Firenze possedeva tutti gli elementi per assicurarsi la supremazia nel campo delle lettere: non le mancava più che la presenza dell'uomo di genio che mormorò per tutta la sua vita contro la sua ingrata patria (soltanto nel 1351, questa gli rese i suoi beni e i suoi diritti). Se il Petrarca, invece di andar e venire tra Padova ed



Uno sposalizio a Firenze nel quattrocento (da un cassone della Galleria dell'Accademia).

Avignone, avesse stabilito il suo soggiorno sulle rive dell'Arno, il fatto del Rinascimento in Toscana si sarebbe compiuto quasi un secolo prima.

Per l'arte, il secolo XIV non è meno animato, nè meno fecondo.[1] Ciò che gli dà un sapore sì vivo, è il suo incessante ritemprarsi nelle lotte della vita pubblica, ed eziandio nelle preoccupazioni della vita domestica; senza rinunciare alle alte creazioni idealiste, esso ricava un certo che di piccante dal suo contatto coll'attualità. Ora la Repubblica decreta che si ponga nel duomo, in onore di Pietro Farnese (morto nel 1361) un sar-

[1] Se ne può giudicare da alcune date: Continuazione dei lavori del Duomo, di Santa Croce, di Santa Maria Novella. — Porta di bronzo nel Battistero, di Andrea Pisano (1330). — Il campanile di Giotto (1334). — Chiesa di San Bartolomeo a Monteoliveto. — Ricostruzione d'Or San Michele (1336). — Certosa di val d'Ema (1341). — Fondazione della corporazione dei pittori di San Luca (1350). — Loggia del Bigallo (1352-1358). — Loggia del Palazzo dei Priori (1354). — Tabernacolo d'Or San Michele (1359). — Loggia dei Lanzi (cominciata nel 1374). — Decreto che ordina d'innalzare nel duomo dei monumenti ad Accursio, a Dante, a Petrarca, a Boccaccio e a Zanobi della Strada (1396); disgraziatamente un tal decreto non ebbe seguito.

cofago in legno, su cui il capitano venga rappresentato sopra un mulo, essendogli stato ucciso il cavallo durante la battaglia; ed ora ricusa ai Quaratesi l'autorizzazione di ornare coi loro stemmi la facciata della chiesa di Santa Croce, ch'essi contribuirono ad edificare. Poi sono le ignominiose effigie dei traditori dipinte sui monumenti pubblici, o la cacciata del duca d'Atene (1343), rappresentata sotto forma di caricatura. La stessa arte religiosa ha a che fare coi crucci dell'epoca: la frequenza delle immagini di san Sebastiano si collega periodicamente all'apparire della peste.

L'industria non avea nulla da invidiare alle lettere e alle arti. L'ordine degli *Umiliati*, fondato in Lombardia nell'XI secolo e introdotto a Firenze nel 1239, diede un impulso così vivo alla fabbrica delle stoffe di lana, che nel 1336-1338 si contavan più di 200 opifici, che fabbricavano da 70 a 80 000 pezze, d'un valore di 1 200 000 fiorini d'oro, e impiegando più di 30 000 persone. Nella stessa epoca la fabbrica di stoffe di seta occupava ben 83 opifici.

Completiamo la nostra statistica con alcune cifre: in questo stesso anno 1338, su circa 90 000 abitanti, Firenze ne contava 25 000 esercitati nel mestiere delle armi. Il prodotto della gabella s'elevava a più di 300 000 fiorini d'oro; l'eccedente delle spese veniva coperto col mezzo d'imposizioni straordinarie. La *Moneta* (la Zecca) coniava sin 400 000 fiorini d'oro all'anno. Finalmente il numero delle chiese era di 110, e quello degli spedali saliva a 30.[1]

Il secolo XV è reso celebre da un fatto rimpetto al quale ogni altro impallidisce: il governo dei Medici e la concentrazione in tali abili mani d'ogni forza vitale della nazione.[2] Quale meteora fu mai la vita di Lorenzo il Magnifico, il primo diplomatico ed il primo poeta del suo tempo! La sua morte non fu soltanto un lutto per le lettere e le arti, ma con questa cominciarono per Firenze tutte le calamità, ch'egli solo avrebbe saputo scongiurare.

Dopo ciò non dobbiamo più ricercare, dal lato della storia politica, le manifestazioni dell'attività fiorentina, ma unicamente dal lato delle cose intellettuali. Malgrado il vivo splendore del secolo XIV, questo viene, s'è possibile, eclissato dal XV; Firenze, preparata e avviata magnificamente, si mette alla testa del nuovo indirizzo degli studj. Cosimo, il padre della patria, suo figlio Pietro, suo nipote Lorenzo il Magnifico, riuniscono attorno a sè quanto ha di più grande l'Italia tra i filosofi, i letterati e gli scrittori eminenti; essi assicurano il trionfo degli studi classici e della filosofia platonica, mentre con raro esempio di tolleranza rimettono contemporaneamente in onore la poesia italiana troppo a lungo sacrificata al latino.

Finalmente in quest'epoca, in grazia degli sforzi di Coluccio Salutati, di Leonardo Bruni, di Carlo Marsuppini, di Niccolò Niccoli, a cui s'aggiunsero il Poggio, Ambrogio il Camaldolese, e molti altri, Firenze trionfa nel campo dell'umanesimo, cioè nella letteratura latina e nei diversi rami dell'erudizione classica. I bibliofili, i librai, i copisti fiorentini consolidano tale preponderanza, che non lascia più dubbio ad alcuno. Non si può dire che per questo gli ellenisti stranieri non trovassero un'accoglienza benevola. Leonzio

[1] Reumont. *Tavole cronologiche*, p. 14-15.

[2] La storia dei primi Medici occupò seriamente in questi ultimi anni un erudito francese, Gian Giacomo Armingaud (1841-1889), col quale mi compiaccio d'aver passato a Firenze molti mesi, e la cui memoria mi sarà sempre carissima, tanto pel suo buon umore come per la sua rara coltura ed erudizione. La messe dei documenti raccolti da Armingaud era già abbondantissima, allorchè la morte lo colse, nell'età ancor fresca di quarantott'anni. Il suo lavoro incompiuto, difficilmente troverà un editore, appunto per la sua mole. Il totale delle copie e dei documenti da lui riuniti, soltanto su Cosimo il Vecchio, ascendeva a circa 20 000 pagine!

Pilato, Crisolora, Francesco Filelfo, Lascari ne fanno testimonianza. Ma la colonia toscana non tarda ad acquistare una tale superiorità, da poter far a meno di qualsiasi ingerenza, od importazione. I nomi dei rappresentanti la nuova generazione, L. B. Alberti, Manetti, Poliziano, Marsilio Ficino, Pulci, Landino, Pico della Mirandola, fiorentino d'adozione, personificano tale espansione incontestata.

Il Petrarca (da una miniatura del 400).

Sotto l'impero dei modelli dell'antichità, il sentimento della superiorità dei contemporanei non si fa più strada che raramente. Benedetto Accolti (1315-1466) discute seriamente simile questione, tanto dal punto di vista militare, come dal punto di vista religioso e letterario. Il suo interlocutore afferma che gli antichi erano superiori nell'arte della guerra; egli rimprovera ai suoi contemporanei delle pratiche religiose in contraddizione colla loro condotta: secondo lui essi onorano Iddio soltanto colle labbra, ecc., ecc. Accolti non oppone a simili accuse che dei debolissimi argomenti. [1]

Del resto questi umanisti non edificano certo i loro contemporanei colla dolcezza del carattere, e l'urbanità dei modi. Le querele di Poggio con Filelfo, con Valla, con Giorgio di Trebisonda, e Alberto di Sarteano, quelle di Niccolò Niccoli con Leonardo Bruni, di Valla con Fazio, e tanti altri non vennero oltrepassate in violenza negli annali della polemica letteraria. Divisi tra loro, i Latinisti facevano ordinariamente causa comune contro i Grecisti, che alla lor volta dividendosi in due campi, cioè in aristotelici e in platonici, essi davano l'esempio d'un' eccessiva grossolanità.

Nelle arti la stessa esuberanza di forze e gli stessi trionfi, se non la stessa agitazione.

L'architettura rinnovasi sotto l'impulso potente del Brunellesco; quest'artista di genio improvvisa uno stile nuovo, a seconda dello stile classico; solo, senza precursori, come senz'ausiliarii, egli risuscita il vasto complesso delle regole dell'arte dell'edificare, quali l'avevano costituite i Romani.

Giuliano de' Medici (Museo di Berlino).

A sua volta la scultura prende il suo slancio con Donatello, l'amico di Brunellesco. Qui il problema è più arduo; mentre Brunellesco aveva, quasi con un sol tratto di penna, soppressa l'architettura gotica, gli scultori del suo tempo si trovavano di continuo costretti ad aver rapporti coi loro immediati predecessori, che aveano concesso tanto spazio al realismo. Lo stile da essi creato si fondava nel suo complesso sullo studio dei modelli antichi e su quello della natura. Ma ho già tentato a diverse riprese d'indicarvi quale fosse tale magnifica fioritura senza pari; il lettore mi scuserà se mi limito qui a ricordare soltanto dei nomi, i quali però da soli sono abbastanza eloquenti.

[1] Galetti. *Philippi Villani Liber de Civitatis Florentiae famosis civibus*. Firenze, 1847, p. 104-128.

Allo slancio intellettuale corrisponde la prosperità industriale e commerciale. Le banche fiorentine si stendono da Bruges sin al Cairo; le sete fiorentine si esportano ovunque può approdare un vascello. La scoperta del segreto della tintura per mezzo dell'*oricello*, d'onde prese il nome la famiglia che lo diffuse — cioè gli Oricellari o Ruccellai — concorre non poco alla prosperità degli opifici fiorentini.

Non intendo con ciò sostenere che lo spirito del Rinascimento abbia avuto parte in tale propaganda: l'esempio delle Fiandre e dell'Inghilterra sì a lungo estranee alla cultura classica, mi darebbe una solenne smentita. Ma poniamo per un po' il problema sotto un'altra forma: il Rinascimento, come non ho cessato di proclamare, comprende due fattori, l'uno l'iniziativa sotto tutte le sue forme, l'altro il rigore dei metodi e la sicurezza del gusto, sviluppati al contatto dell'antichità: ora è uno di questi fattori che ha assicurato a Firenze i suoi numerosi successi nel campo degli affari, come l'altro le ha assicurato la sua supremazia nel campo intellettuale.

Calice con ceselli e smalti di Andrea Arditi (secolo XIV. Antica raccolta Spitzer).

Col secolo XV l'astro fiorentino raggiunge il suo zenit, per declinare poi quasi subito. I nomi di Leonardo da Vinci, di Michelangelo, di Macchiavelli, per non citare che i più gloriosi tra i celebri, riassumono, portandolo al suo apogeo, il lungo sforzo delle generazioni anteriori. Nel campo politico, questo secolo di concentrazione e di riorganizzazione conta pure molte pagine splendide o patetiche: l'elevazione di tre Medici al trono pontificio, il matrimonio d'un'altra Medici coll'erede della corona di Francia, l'assedio del 1529-1530, l'assassinio del duca Alessandro, il suicidio di Filippo Strozzi, la presa di Siena, la nemica ereditaria, la morte tragica del duca Francesco e di Bianca Capello e tanti altri drammi o trionfi. Anche la prosperità materiale si mantiene ancora per qualche tempo: i banchieri, i commercianti e gli industriali fiorentini continuano, sin verso la fine del secolo, a figurare sul mercato europeo. E se consideriamo la letteratura o l'arte, quali dolci spettacoli vi riscontreremo! Dei principi magnifici che chieggono ad un poeta o ad un artista l'immortalità, e degli amatori senz'altra ambizione che quella di vivere oscuramente presso un uomo, come Taddeo Taddei e Lorenzo Nasi che amavano con tanta tenerezza il giovane Raffaello!

Non si vide nei costumi fiorentini di quell'epoca che la violenza delle passioni, le tragedie domestiche della casa dei Medici, e gli attentati d'un Benvenuto Cellini.[1] Se penetriamo nell'intimità delle famiglie patrizie o borghesi, lo spettacolo cambia:

[1] Molte circostanze favorirono gli attentati contro le persone: da un lato l'abitudine ognor più diffusa di portare le armi, abitudine sconosciuta ai pacifici borghesi del XV secolo, e d'altra parte l'impunità assicurata agli assassini colla molteplicità degli Stati, e la mancanza di trattati d'estradizione. Si può ammettere che in principio fosse proibito ai privati d'uscire armati, ma che innumerevoli eccezioni rendessero illusorie tali cautele. Dalle memorie del Cellini, apprendiamo che nel 1535 si poteva circolare liberamente per Firenze con una spada, a patto però che fosse legata. Nel 1562 e 1565, nella stessa città, il Cellini fu autorizzato a portare delle armi. A Roma, analoga autorizzazione accor-

noi vi troviamo cioè una divozione fervente, unita ai sentimenti della più attiva carità. Le memorie d'un rappresentante dell'antica aristocrazia fiorentina, Fil. Rinuccini (1502), abbondano di simili testimonianze ("Io gli ho perdonato, e piaccia così a Dio perdonare a me i miei peccati. — Dio resiste agli orgogliosi e concede la sua grazia agli umili „); come pure le lettere o le poesie di Michelangiolo. Tale era la divozione, che nella rivoluzione del 1527 la città proclamò Gesù Cristo re del popolo fiorentino.

Ancor oggi, la più popolare festa di Firenze, l'incendio del Carro della Colomba, il sabato santo, ha la sua origine in un'abitudine di divozione. All'epoca della prima crociata, avendo un membro della famiglia dei Pazzi riportato da Gerusalemme un frammento

I Medici travestiti da Re Magi, affresco di Benozzo Gozzoli nel Palazzo Riccardi.

del Santo Sepolcro, il clero fiorentino ideò di servirsi ogni anno di questa reliquia, per ricavarne, con uno zolfanello, la scintilla destinata a riaccendere il fuoco sacro la vigilia di Pasqua. Allorchè la messa è al *Gloria in excelsis*, e le campane della città suonano a distesa,[1] si appicca il fuoco ad un piccolo razzo a forma di colomba, che partendo dall'altare percorre sopra una corda la grande navata del Duomo, esce sulla piazza, ed a sua volta comunica il fuoco ad un immenso carro, provvisto di razzi e

data nel 1558 ad uno dei servitori degli ambasciatori di Francia. (*Archivio* di Gori, t. IV, p. 101.) A Venezia autorizzazione uguale, sollecitata nel 1562 dal figlio del Tiziano, per difendersi contro i tranelli di Leone Leoni. (Plon, *Leone Leoni*, pag. 149.) Poi questo apparato guerresco sembra sia andato in disuso. Montaigne dice che al tempo del suo passaggio per Padova (1580-1581) nessuno portava più armi. (*Viaggio*, pag. 138).

[1]) Tolgo questa notizia dalla *Guida-Souvenir di Firenze*, pubblicata dal Marcotti.

Il granduca Ferdinando II de' Medici.

d'altri fuochi d'artifizio. Un altro fuoco d'artifizio è bruciato innanzi al palazzo dei Pazzi, che ancor oggi hanno il diritto di fornire i buoi destinati al carro. I contadini dei dintorni di Firenze accorrono a migliaia, traendo ogni specie di pronostici da questo spettacolo; se il fuoco d'artifizio riesce, l'annata sarà buona, se fallisce, i raccolti saranno cattivi. Gli ospiti più illustri si fanno un dovere d'assistere alla festa: pochi anni or sono, essa fu onorata dalla presenza della regina d'Inghilterra e della regina di Serbia.

Firenze, patria del Rinascimento scientifico, letterario ed artistico, avea attinto in questo gran moto la ragione della sua esistenza; [1] essa perde la sua supremazia allorchè nuovi principî tentano farsi strada. Sino al XIII secolo era stata eclissata dalla sua rivale e vicina Pisa, a partire del XVI essa diviene tributaria delle nazioni estere, più giovani e più ardenti.

I Medici del XVII secolo continuarono del resto l'opera dei loro antenati del XV. Persuasi che il principio del loro dominio, la giustificazione della loro usurpazione non era il diritto del più forte, ma i servigi resi alla civiltà ed il culto delle cose intellettuali, essi si dimostrarono infaticabili nella creazione d'istituzioni destinate all'insegnamento, nello stabilire nuove vie di comunicazione, nel prosciugamento delle paludi.

Disgraziatamente il genio fiorentino s'era esaurito per lo stesso eccesso della sua fecondità; l'indolenza, il ristagno erano succeduti all'attività febbrile che distingueva per l'addietro la capitale della Toscana. La corrente che anima e riscalda le opere dello spirito, simile al Gulf Stream, s'era stornata dall'Italia: se l'applicazione rimase, vi mancò l'ispirazione. La sonnolenza non fu interrotta un momento che dalle celebri scoperte di Galileo, dall'apparire del Lulli e del Filicaja.

In quest'epoca (o per esser esatti nel 1688-1689), Firenze, secondo Misson, nel suo *Nouveau Voyage en Italie*, conteneva nelle sue mura 8 800 case, 22 ospedali, 89 conventi, 84 confraternite, 152 chiese, 18 gallerie dei mercanti, 72 camere di giustizia, 6 colonne, 2 piramidi, 4 ponti, 7 fontane, 17 piazze e 160 statue pubbliche.

Ad onta di tante rarità, non pare che il soggiorno di Firenze passasse in quell'epoca per un soggiorno piacevolissimo. Lo stesso Misson ci dipinge la città come " molto malinconica, per le persone abituate a gustare le dolcezze della società. Il cavaliere D., aggiunge egli, " che vi abita già da anni, non sa darsi pace dei modi imbarazzati e troppo cerimoniosi dei Fiorentini, come pure dell'invisibilità delle donne. Bisogna esser nati in mezzo a tali costumi per non trovarli affatto strani. „

Una gentilezza ossequiosa aggiungeva artifizio ai modi di quella società. Verso la fine del secolo scorso, secondo ciò che dice Sismondi, non si scriveva al proprio calzolaio senza premettervi il *molto illustre*, come pure qualsiasi nobiluccio, o qualunque ufficiale dell'esercito si sarebbe mortalmente offeso, sentendosi chiamare *chiarissimo* od *eccellentissimo*, mentre pretendevano tutti l'*illustrissimo*.

Nelle *Révolutions d'Italie*, Edgardo Quinet ha tracciato un quadro poco lieto di quel periodo della storia italiana: " Berteggiata dalle riforme innocenti de' Firmian, de' Tanucci, a metà stordita dai veleni lenti, ma sicuri, della Società di Gesù, divertita, ap-

[1] Il lettore troverà altrove (*Storia dell'arte durante il Rinascimento*) il quadro dell'attività che regnava allora a Firenze in tutti i rami delle arti, dalla scultura e la pittura monumentale sino all'oreficeria, sino al musaico in pietre dure ed alla ceramica.

pena solleticata, dalle satire melodiose del Parini, l'Italia (dichiara egli) nel secolo XVII e nel secolo XVIII non soffriva affatto di alcun male, poichè non esisteva; senza desiderî, senza rimpianti, senza vedere, senza sentire, senza parlare; era uno stato letargico profondo il suo. La rivoluzione francese, colla sua voce terribile, risveglia un tal mondo addormentato. Ma risvegliarlo equivale a fargli sentire i propri dolori.... „

Certamente la tirata è eloquente. Ma la situazione dell'Italia e della Toscana non potevasi paragonare a quella della Francia. Quest'ultima soffriva orribilmente in quell'epoca; le imposte schiacciavano il popolo; l'arbitrio teneva ovunque luogo di legge. All'incontro, per ciò che riguarda la Toscana, i viaggiatori sono tutti d'accordo nel lodare la dolcezza del governo granducale,[1] la beneficenza e l'affabilità dei sovrani, il loro liberalismo, la facilità della vita.[2]

Ritratto di Bianca Cappello (Uffizi).

Napoleone I, abituato a disporre a suo talento delle nazioni, tolse la Toscana ai principi della casa lorenese d'Austria, divenuta estranea alla Francia, per concederla ai principi del ramo spagnuolo dei Borboni, alla Francia non meno estranei.

È noto come, ristabiliti nel 1815, gli ultimi granduchi sieno stati definitivamente sbalzati dal trono nel 1859.

Dal 1865 al 1870 l'antica metropoli della Toscana servì di capitale all'Italia finalmente unita. Per rendersi degna di quest'onore, la popolazione s'impose sacrifizi tali da compromettere gravemente le finanze municipali. Furono intrapresi immensi lavori edilizii; sorsero nuovi quartieri; la splendida passeggiata del *Viale dei Colli* cinse tutto il perimetro meridionale della città con una triplice fila di cipressi e di verdi quercie.

Un nome s'associa per sempre al ricordo della trasformazione di Firenze moderna, e sarà pronunciato con gratitudine sin nelle più remote generazioni: il nome cioè di Ubaldino Peruzzi, ministro dei lavori pubblici nel regno d'Italia dal 1861 al 1862 e sindaco di Firenze dal 1868 al 1878. Questo sommo concittadino fu l'anima di tanti giganteschi lavori.

Si deve pure alla sua ardente iniziativa la riuscita delle feste di Michelangelo (1875), del centenario di Donatello e del completamento della facciata del Duomo (1887), che attrassero tutta l'Europa artistica alla culla venerabile dell'arte moderna. Soddisfo inoltre come privato ad un debito di riconoscenza rendendo omaggio alla memoria di U. Peruzzi, che rappresenta per me il tipo dell'ospitalità più cordiale, e della conversazione più istruttiva.[3]

[1] L'esercito non era meno felice. I 6000 uomini che lo componevano ricevevano quotidianamente 21 denari, una libbra e mezza di pane, legna e lume; ogni due anni si concedeva loro un paio di calzoni ed una giubba, ogni cinque anni una tunica (Volkman, t. I, p. 662).

[2] Alla fine del secolo XVIII, Firenze servì di residenza alla contessa d'Albany, vedova del pretendente, ed al suo amico del cuore, l'Alfieri; poi ad Ugo Foscolo.

[3] Nel mese di maggio del 1895, i capolavori di cui Firenze va a buon dritto superba, furono per un istante in

II.

Passeggiata d'orientamento. — Firenze antica e Firenze moderna. — I quartieri vecchi. — Il Mercato Vecchio e il Ghetto. — Il Ponte Vecchio.

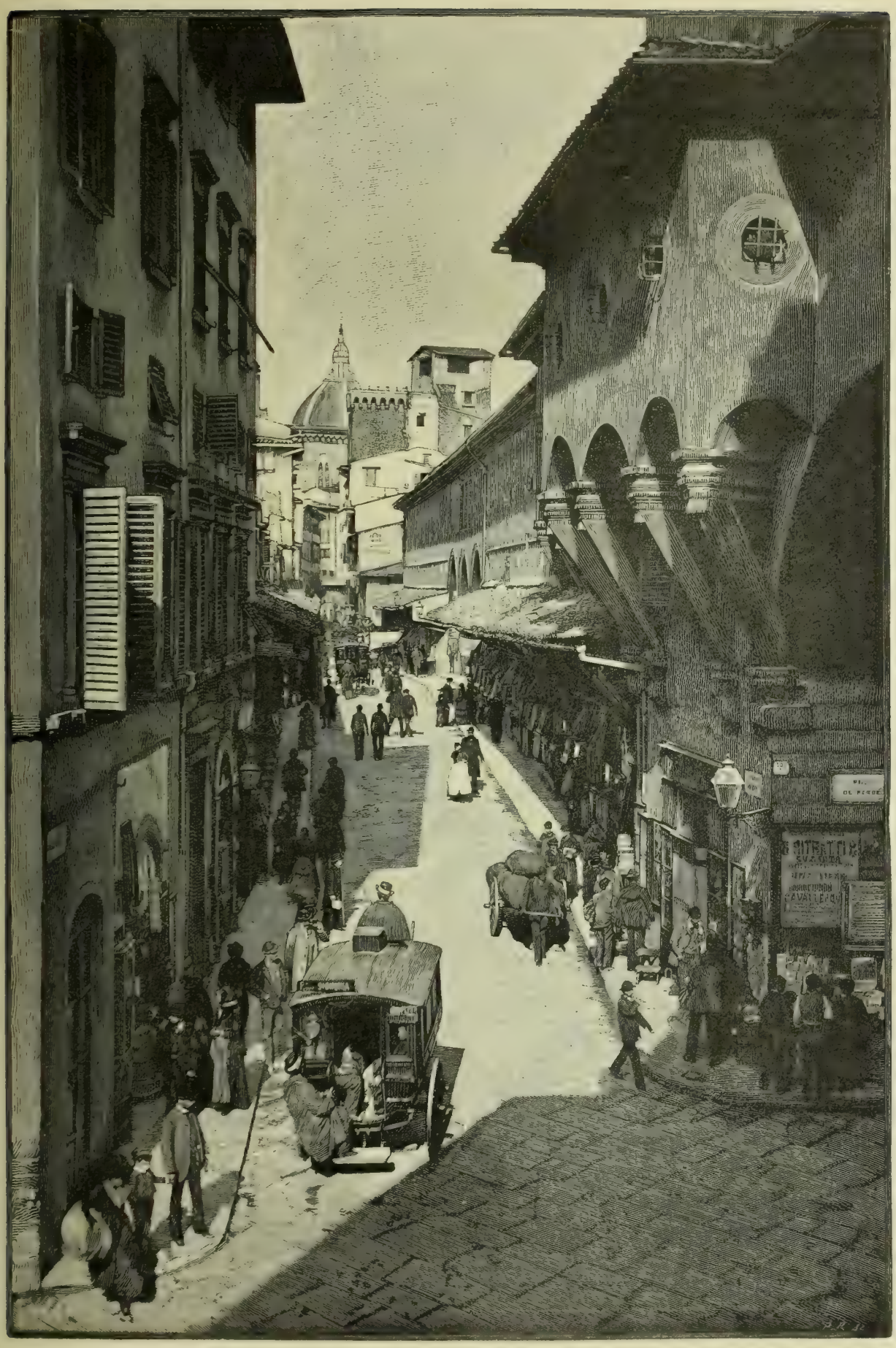
La cornice in cui sta Firenze è degna del quadro. Non v'ha nulla che eguagli la bellezza e la varietà del sito; è un misto insuperabile di fierezza e di grazia, un contrasto de' più pittoreschi tra la pianura e la montagna, tra il marmo bianco di Carrara e la pietra turchina particolare alle cave di Fiesole.[1] Ovunque, sulle rive dell'Arno,

La via dei Cerretani.

come sulle alture, delle ridenti ville dipinte di giallo, con persiane verdi o grigie; talora anche un monastero o un castello animano il paesaggio. Nelle belle sere d'estate, l'aria è d'una trasparenza che lascia indovinare sin le minime ondulazioni del terreno. Fra la *Porta alla Croce* e *Campiobbi*, la pianura, sia all'alba, sia al tramonto, disegna un vasto giardino, un vero paradiso terrestre. Più lontano, dal lato d'Arezzo, il velo d'acqua formato dall'Arno (che si divide qui in due braccia), la riva e le colline che lo coronano possono gareggiare coi punti più pittoreschi del lago di Zurigo.

pericolo, causa un terremoto. Per fortuna nessun monumento importante ebbe a soffrirne; i guasti si limitarono, salvo eccezioni, alle ville dei dintorni. (Vedi nel *Temps*, del 24 maggio 1895 e nella *Chronique des Arts*, dello stesso anno, p. 243-244, gli articoli di Gerspach.)

[1] Chiamasi pietra di macigno, una specie d'ardesia che comporta due specie: la pietra bigia, di un grigio giallastro, e la pietra serena, o colombina, o turchina, d'un grigio azzurrastro. Quanto al mattone, non brilla qui che per la sua assenza.



L'interno di Ponte Vecchio

Però il viaggiatore rimane deluso non appena metterà piede a terra: la stazione di Firenze non ha nulla di monumentale, essa appartiene ad un ordine che si potrebbe chiamare " disperso „; nessuna idea dominante riunisce le costruzioni che la compongono.

La galleria, che serve di sala d' aspetto, contiene il buffet condotto dai famosi Doney e nipoti. Nel centro sta il busto di Vittorio Emanuele, sostenuto da un'aquila; più lontano i busti di Michelangelo, del Boccaccio, del Tasso, poi le eterne *Danzatrici* del Canova. (Non sarebbe opportuno aprire una sottoscrizione internazionale per riscattare e far sparire per sempre tutti questi esemplari di mostruosità provocanti?) La fisonomia più caratteristica della stazione era rappresentata per l'addietro dalla vecchia fioraia col colossale cappellone di paglia, che ha accompagnato tante generazioni di viaggiatori, ed ha augurato tanti " buoni viaggi „; l'ultima volta che la vidi camminava colle gruccie. Poi è partita anch'essa, ma per un viaggio senza ritorno.

Mercato Vecchio, or demolito.

È necessaria una passeggiata d'orientamento prima di varcare la soglia di tante chiese, o di tanti celebri palazzi.

Firenze forma un poligono che l'Arno taglia in due parti disuguali. Sulla riva destra, la parte antica, sulla riva sinistra una specie di sobborgo, ma un sobborgo che conta monumenti quali il palazzo Pitti, le chiese di Santo Spirito e Santa Maria del Carmine. Le strade, anche le più antiche, colpiscono per la loro estrema regolarità: egli è che in queste città italiane l'edilizia, compenetrata dei veri metodi scientifici, s'era molto presto dedicata a rendere le comunicazioni facili quant' era possibile. Eppoi, non dimentichiamolo, siamo in pianura; nessuna irregolarità di terreno avrebbe giustificato i giri ed i dedali tanto soliti nel medio evo e nelle città di montagna.

Per fortuna, anche restando sulla riva destra soltanto, una quantità di strade offre magnifiche viste sulle alture di Fiesole, che, non ostante la distanza, concorrono non poco alla bellezza di Firenze.

L'arteria principale, che divide Firenze in due metà quasi eguali, parte dalla Porta San Gallo, per metter capo alla piazza della Signoria, ed è la via Cavour, l' antica via Larga, che dopo la piazza del Duomo prende il nome di via Calzajoli. Dei viali si stendono sul posto dell'antica cinta e disegnano a perdita d'occhio le loro larghe ed elegantissime curve. Sulle due rive dell'Arno si stendono degli ampi Lungarni; questi non vengono interrotti sulla riva destra che dal lato del palazzo degli Uffizi, ove sono sostituiti da una via parallela al fiume, e sulla riva sinistra tra il Ponte Vecchio e il

Ponte Santa Trinita. Una mezza dozzina di ponti, dei quali quattro di pietra, due di ferro, congiungono le due rive.

Ciò che manca a Firenze, come alla maggior parte delle città d'Italia, è un fiume degno di essa, un fiume cioè di limpide acque, d'un corso maestoso. In estate l'Arno trascina più ghiaia che non contenga acqua, e quando parlo d'acqua intendo non un corso regolare ma delle pozzanghere di fango liquido, della vera melma. Poi tutt'ad un tratto questo fiume meschino, sprezzabile, impotente nove mesi su dodici, si trasforma in un impetuoso torrente, spumeggiante, iroso che travolge tutto quanto sta sul suo passaggio.

Firenze è anzi tutto città moderna, piena di luce e di comodità, e il forestiero, or-

Mercato Vecchio prima della sua demolizione.

dinariamente frettoloso e perciò molto spesso superficiale nelle sue osservazioni, può persino ritenerla una città eminentemente internazionale, il che è quanto dire volgare; ma s'egli volesse darsi la pena d'investigare, di approfondire meglio le cose, quante rispettabili tradizioni, quanti pietosi costumi non vi incontrerebbe!

Egli è che Firenze ha risolto il problema dell'architettura moderna: s'è attenuta cioè alle tradizioni locali, adattandola ai nuovi bisogni. Le sue costruzioni sono leggiere, fiere e graziose ad un tempo; le costruzioni più moderne hanno conservato lo stile antico, tranne che nella Banca Toscana, a Poggio Imperiale, e in qualche altro edifizio, in modo che l'armonia generale non n'è distrutta. Nulla di pesante nè di massiccio, ovunque un'idea chiara e arrendevole. Percorrete un po' i quartieri nuovi che trovansi dal lato del corso Vittorio Emanuele, o dal lato del viale Principe Amedeo; essi sono stu-

pendi, quali nessun'altra città moderna possiede gli uguali; in mezzo ai giardini stanno dei monumentali palazzi di pietra grigia o gialla con sobria e ben intesa decorazione.

Per evitare le ripetizioni, definirò, una volta per sempre, il sistema delle strade fiorentine: cioè quelle vie rettilinee, uniformi, lastricate invece che selciate, coi loro stretti marciapiedi, colle case giallognole a persiane verdi. I materiali di costruzione sono magnifici; nulla di più decorativo di questa bella pietra d'un grigio ferro, che si usa anche per le colonne, per gli stipiti delle porte e le cornici delle finestre. Le decorazioni interne, cominciando dal vestibolo, sono meno felici; v'abbondano i verdi acqua, i turchini grigiastri, mentre il rosso pompeiano vi manca assolutamente: il che deriva dall'essere gli appartamenti in genere poco rischiarati, e perciò dal bisogno di ricorrere per maggior luce ai fondi chiari.

Altra veduta del Mercato Vecchio.

Il passato non s'impone che in due luoghi: il Mercato Vecchio, col Ghetto e il Ponte Vecchio. Intraprendiamo un'escursione in queste venerabili regioni di cui una, mentre scrivo, non è già più che una memoria. [1]

Il Mercato Vecchio si stende (o meglio si stendeva) nel cuore stesso di Firenze, a due passi dal Battistero e dalla piazza della Signoria. Dietro ad un tal movimento tutto moderno, dietro a tali preoccupazioni d'ordine il meno elevato ed essenzialmente d'attualità, dietro ad un simile paravento di materialismo, si nascondono i ricordi storici che formano la gloria della città. Se non si considerano che i poponi ed i finocchi, potete credervi nell'Italia contemporanea; ma scavate un po' il terreno e vi ritroverete le rovine del Campidoglio e del Foro.

Più tardi il Mercato Vecchio servì di asilo agli Ebrei [2] e formò un Ghetto analogo a quelli di Venezia e di Roma. L'associazione israelitica che ne prese possesso riunì le une alle altre tutte le parti del quartiere, per mezzo di corridoi interni, in modo che in caso d'assalto gli abitanti potessero rifugiarsi da un punto all'altro, all'insaputa degli assalitori. In seguito, molti ladri profittarono di tale disposizione per sottrarsi alle ricerche della polizia.

La sera il mercato è fantastico e spaventoso; quelle vie strette, dai lumi scarsi e fumosi, con taverne profonde, formano uno spettacolo impressionante. Però rassicura-

[1] Per la storia del Mercato Vecchio, consultate il volume pubblicato nel 1884 da Guido Carocci.

[2] Gli Ebrei avevano ottenuto nel 1430 il permesso di stabilirsi a Firenze, ed esercitarvi l'usura coll'interesse massimo di 4 denari per ogni lira. Essi non tardarono ad arricchirsi. Si afferma che allorchè furono espulsi, nel 1495, avessero guadagnato in circa mezzo secolo un 50 milioni di fiorini (Reumont, *Tavole Cronologiche*, 1430). Ci dev'essere però dell'esagerazione. Richiamata la colonia, in capo ad alcuni mesi, non raggiunse più l'antica grandezza; nel 1622 non contava che 495 membri; nel 1767, 822. Che differenza dalla colonia israelita di Livorno!

tevi: ognuno può aggirarvisi a qualunque ora del giorno e della notte senza nessun timore e pericolo di venir disturbato.

Il Ghetto e il Mercato Vecchio “ furono „; da dieci anni se ne intraprese la demolizione per causa di insalubrità. Un nuovo quartiere ne ha preso il posto!

Dal Mercato Vecchio giungiamo in qualche secondo al Mercato Nuovo, un porticato elegante costruito nel secolo XVI da G. B. del Tasso. Soffermiamoci un istante nella via di “ Por San Maria „. Se la sua chiesa Santa Maria sopra Porta, la cui campana annunciava le spedizioni militari, è scomparsa nell'incendio del 1304, più d'una delle sue

L'antico Ghetto.

case fu testimonio d' un fatto celebre negli annali fiorentini; l'assassinio di Buondelmonte (1215), che diede origine alle fazioni guelfe e ghibelline.

Di quando in quando vediamo ancora qualche torre del medio evo, che, già in numero di centocinquanta, furono rase nel 1250 all'altezza di cinquanta braccia, poi nel corso dei secoli demolite per lasciar posto a dimore meno feroci.

La via Por San Maria sbocca direttamente sul Ponte Vecchio, altro ricordo vivente della Firenze d'altri tempi. Fiancheggiato da negozi come per l'addietro il Ponte Nuovo di Parigi, il Ponte Vecchio è il *Palais-Royal* di Firenze, intendo dire la sede dei chincaglieri, gioiellieri e negozianti di musaici. Ma la rassomiglianza si limita a quest'anormale riunione, in uno spazio sì limitato, di tanti commercianti rivali tra loro. Le mostre fiorentine non hanno nulla della grandezza di quelle parigine; sono fatte spe-

cialmente per le classi medie, e pel popolo. Se non m'ingannai, il "doublé„ v'occupa un posto più importante dell'oro purissimo; le pietre false sono in numero maggiore dei brillanti; ciò non toglie però che tutto quest'orpello e questo vetrame non abbiano anch'essi la loro seduzione infinita.[1]

III.

Il Battistero e il Rinascimento del XII secolo. — Le Porte di bronzo: Andrea da Pisa e Ghiberti. — I Musaici bizantini. — La Tomba di un ex-papa.

In questa rivista di ricchezze fiorentine, un gruppo di monumenti s'impone a noi tanto per la sua antichità, come per la sua importanza nella storia dell'arte; questo gruppo situato nel cuore dalla città si compone, come a Pisa, del Duomo, del campanile e del Battistero; non ci manca che il Camposanto per completare tale straordinaria riu-

[1] Bisogna aver visitato l'Italia per darsi un'idea delle infinite risorse che i marmi di colore offrono alla decorazione, e dei godimenti ch'essi procurano alla vista. I musaici esposti nelle vetrine del Ponte Vecchio c'iniziano ai trionfi effettuati da quest'arte nelle cose piccole; gli armadi, le mensole e i tavolini, gelosamente conservati in tanti palazzi reali, ci dimostrano la loro applicazione in lavori monumentali. Grazie all'abbondanza ed alla varietà dei suoi marmi, l'Italia è la patria predestinata dei musaici. Essa ha sempre preferito un tal genere di lavoro in tutti i suoi rami, dall'infinita varietà degli intarsi in pietra sino al musaico in vetro, non parlando poi del musaico in stucco. Poi, estendendosi, ha inventato l'intarsio in legno, che conta vere meraviglie dalle Alpi all'Etna. Il solo intarsio in metallo e in tartaruga le rimase sconosciuto.

Com'è noto, il musaico fiorentino si compone di pietre di colore, mentre il musaico romano e il musaico veneziano hanno per base le paste di vetro.

Quest'industria, ancor oggi così fiorente, risale ai principî del Rinascimento. L'arte d'incidere e di scolpire le materie più resistenti, l'arte della glittica, per chiamarla col suo vero nome, era infatti molto diffusa a Firenze dopo il secolo XV. Fra gli altri, Donatello ritrovò, a quanto affermasi, il segreto di lavorare nel porfido. Al principio del secolo seguente, una pleiade di maestri celebri, quali Giovanni delle Corniuole, i Pier Maria di Pescia, indi i Valerio Vicentino ed altri, eseguirono pei Medici una splendida serie di camei o d'intagli di vasi in cristallo di rocca, ecc. Ma non fu che più tardi, pare, che s'affermò l'arte di "commettere„ (d'onde il nome di commesso) i marmi in modo da formare con questi i disegni più variati. Tale procedimento derivava del resto esso pure dall'antichità classica: era l'*opus sectile* dei Romani, di cui ci fanno conoscere la perfezione estrema alcuni frammenti scoperti a Roma, al Palatino e nella Basilica Siciniana.

Una manifattura pubblica servì per tempo di scuola all'industria del musaico fiorentino. Questa manifattura (Regio stabilimento di Pietre dure) ha una storia antichissima e veramente brillante. Fondata nel secolo XVI, non cessò mai di creare i più ricchi mobili. Una delle sue prime imprese fu la decorazione della celebre cappella dei Principi, detta delle Pietre dure, nella chiesa di San Lorenzo.

Nel secolo seguente, l'industria del musaico occupava numerosi operai. Il marchese di Seignelai, che visitò Firenze nel 1671, contò trentatrè negozî, e ammirò delle tavole lavorate pel corso di dieci o dodici anni, come pure delle statuette di diaspro che non si potevano eseguire che in sette od otto anni di lavoro. Parecchie di queste tavole venivano stimate 1500 scudi (forse 30 o 40,000 franchi!)

Notiamo la parte presa, sin dal principio, dagli artisti francesi, nei lavori della manifattura fiorentina. Tra il 1574 e il 1609, lo stabilimento granducale occupava due francesi Guglielmo di Martre, e Daniele Murvalle. In seguito divenne, per più d'un secolo, quasi il feudo d'una dinastia francese: i Siriès, oriundi di Figeac (Lot.). Luigi Siriès ne fu nominato direttore nel 1749; ebbe per successore suo figlio Cosimo nel 1759, che a sua volta fu seguito nel 1789 da suo figlio Luigi il giovane: l'ultimo rampollo della famiglia, Carlo, presiedette ai destini della manifattura dal 1812 al 1854. Avrei mancato ad un dovere sacrosanto per me non rendendo omaggio, almeno alla sfuggita, a questi maestri che rappresentarono con intelligenza, sulle rive dell'Arno, la tradizione della scuola francese, e hanno lavorato per parte loro all'unione delle due grandi nazioni.

Nei musaici fabbricati dall'industria privata, ordinariamente lo stesso motivo si ripete all'infinito, ma essendo semplice e grazioso non stanca; si tratta d'una rosa sola, o unita ad un mughetto, o ad un miosotide, poi dei fiori più ricchi, il fiordaliso (in lapislazzuli), delle magnifiche fucsie rosse. Fiori e mazzetti sono eseguiti con un'arte perfetta; le gradazioni sono assortite con una scienza delicata. Talora ai mazzolini si alterna un frutto e un uccello, senza guastare l'estetica. Ma qui s'arresta il limite estremo delle nostre concessioni; allorchè i musaicisti fiorentini tentano

nione di capolavori. Ma se Pisa, la città raccolta e sonnolenta dei morti, ha la specialità di risvegliare delle impressioni funebri, a Firenze, ove tutto è vita e movimento, lo spettacolo dell'eterno riposo sarebbe una stonatura. "Lasciate i morti sotterrare i loro morti. „

Il Battistero è la pietra angolare del vasto e splendido complesso d'arte, che innalzarono quattro secoli di lavoro infaticabile e d'elevata ispirazione. Esso appartiene al Rina-

Il Battistero.

scimento inaugurato dalla Scuola pisana, un Rinascimento talora così presso all'antichità, come quello a cui si connette il nome di Brunellesco.

la natura morta e in ispecie la figura umana, in una parola allorchè vogliono rivaleggiare colla pittura propriamente detta, la loro arte diventa odiosa.

Tali musaici aggiungono realmente qualche cosa al dominio dell'arte. Non esiste alcun altro mezzo che ci permetta di produrre dei bellissimi fermacarte, i bei cofanetti, i tavolini, dai colori smaglianti, inalterabili, eterni. (V. Zobi, *Notizie storiche dell'origine e progressi dei Lavori di commesso in Pietre dure che si eseguiscono dall'I. e R. Stabilimento di Firenze*, 2.ª ediz., Firenze, 1853).

La Temperanza di Andrea Pisano.
(Porta del Battistero).

La tradizione vuole che il Battistero attuale non sia altro che l'antico tempio di Marte. È fuor di dubbio che a partire dal secolo VI e VII, in questo posto s'innalzava il primitivo Duomo fiorentino. Ma ciò che è inammissibile si è che l'edifizio attuale sia identico all'antico Duomo e non si capisce come nell'anno di grazia 1884, uno degli ecclesiastici addetto a questo santuario, e l'erudito sovrintendente degli Archivi della Toscana, Cesare Guasti, abbiano potuto sostenere una tesi così inverosimile.[1]

Il Battistero nelle sue parti principali data dal XII secolo e non dal III o dal IV; per lo meno fu completamente rinnovato nel medio evo. Del resto la forma è veramente d'un battistero e non d'un tempio pagano.

In materia di costruzione il Battistero si distingue per la sua semplicità; esso disegna un ottogano le cui pareti sostengono una cupola. Sopra ogni lato, tre arcate divise in due piani; sull'alto tre finestre, o rettangolari, o circolari, di sopra un attico adorno di pilastri. I pilastri del fondo e le colonne che circondano le porte sono in verde di Prato. Per ornamenti, i disegni geometrici più elementari.

Ma nella disposizione delle diverse parti dell'edificio, sopra tutto nelle loro proporzioni, gli architetti dettero prova d'una sicurezza di gusto speciale, come pure d'un grande rispetto per l'ordine primitivo. E così che Arnolfo, allorchè liberò la parte inferiore dai casolari che l'ostruivano, ha continuato rigorosamente il sistema dl rivestimento adottato dai suoi predecessori. L'ultimo per data, fra gli storici dell'arte, Marcotti, ha giustamente fatto osservare la bellezza di tali decorazioni: la distribuzione logica dei ricci e delle cornici — verde scuro sul bianco, — la proporzione dei dettagli plastici e delle cornici a ghirlande nei tre piani; al primo, pilastri quadrangolari, al secondo, ottagonali, al terzo, pilastri scanalati.

Coll'unità della decorazione architettonica contrasta la varietà dei bassorilievi e delle statue che ornano l'esterno; essi spiegano innanzi a noi le essenziali conquiste della scultura toscana, dal principio del XIV secolo sino alla fine del XVI, da Andrea Pisano sino a Ghiberti, da Andrea Sansovino sino a Rustici e Vinc. Danti.

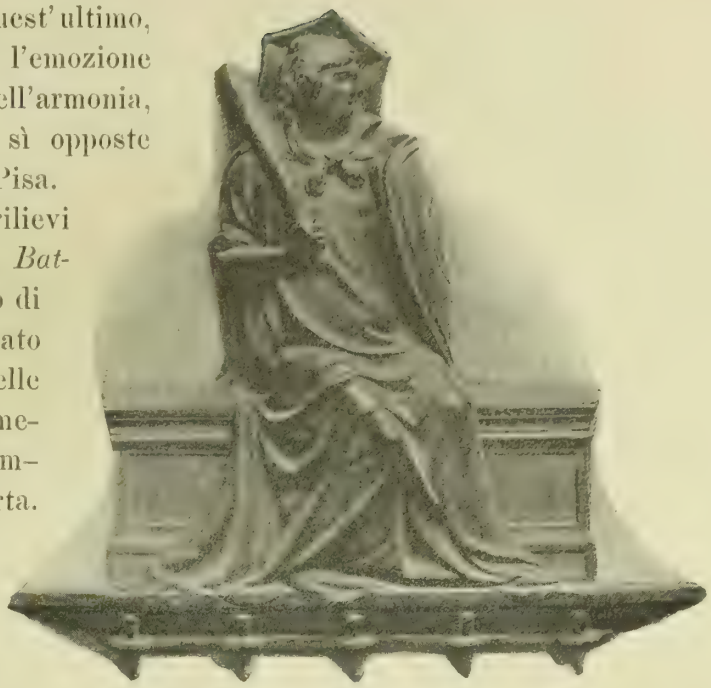
Si vedono ordinariamente gli scultori dettar legge ai pittori. Le occasioni in cui costoro si sien prese la loro rivincita sono troppo limitate perchè non ci affrettiamo a farle osservare, allorchè ci si parano dinanzi. È così che Ingres ebbe per allievo Simart; Raffaello, Lorenzetti; Ghirlandajo, Michelangiolo, che però non l'ha troppo imitato; Giotto, Andrea da Pisa.

Andrea (nato verso il 1270, morto nel 1348 o 1349) fece le sue prime armi sotto gli ordini di Giovanni da Pisa; egli si stabilì poi a Firenze, ove con gioia seguì le

[1] Befani, *Memorie storiche dell'antichissima Basilica di S. Giovanni Battista di Firenze.* Firenze, 1884.

dottrine di Giotto. E allo studio delle opere di quest'ultimo, come pure allo studio dell'antico, ch'egli dovette l'emozione contenuta, il sentimento delicato del ritmo e dell'armonia, la purezza di stile che lo distinguono, qualità sì opposte a quelle dell'ardente e scorretto Giovanni da Pisa.

Il soggetto trattato da Andrea pei bassorilievi della prima porta è la *Storia di san Giovanni Battista*, il santo titolare del Battistero e il patrono di Firenze. Non c'è dubbio che qualcuno non sia stato incaricato d'elaborare il programma completo delle rappresentazioni e d'indicare ogni cosa sino ai menomi episodi, destinati ad occupare i venti compartimenti principali di cui si compone la porta. Tale scelta, bisogna aggiungere, non fu felice; la vita del precursore non offre scene abbastanza interessanti, imponenti, che comportino un numero sufficiente d'attori per riempire uno spazio tanto considerevole. E così che la parte sinistra contiene da sola cinque compartimenti successivi, in cui san Giovanni è rappresentato nel deserto (raffigurato da uno degli quegli orrendi paesaggi sassosi del medio evo); vi si vede san Giovanni in procinto di partire pel deserto, san Giovanni che predica nel deserto, san Giovanni che visita Cristo, san Giovanni che battezza, il Battesimo di Cristo. Si può dare un motivo meno pittoresco? Ciò che aumenta l'uniformità è la totale mancanza di preoccupazione, da parte dell'autore, di dare uno sfondo alle sue composizioni. Per lo più egli stacca semplicemente le sue figure sulla superficie tutta liscia della porta: più di rado egli inquadra la scena in un piccolo dettaglio d'architettura d'una estrema sobrietà.



La Forza di Andrea Pisano.
(Porta del Battistero).

L'ornamentazione non dimostra minore riserva, si potrebbe aggiungere, minore timidezza di quel talento spesso più preoccupato per ciò che si deve tacere, che per ciò che bisogna dire. Essa si compone di teste di leoni, di rosette e di tetraedri. Uno scultore dell'antichità non avrebbe affettata una maggiore semplicità.

Occupiamoci, di qualche scena caratteristica.

Nel *Banchetto di Erode*, il suonatore di violino rammenta quello che Giotto, il maestro d'Andrea Pisano, rappresentò a Firenze nella chiesa di Santa Croce ed a Padova, nella "Madonna dell'Arena". Salome che gli sta dirimpetto ha una grazia incantevole; è la sola occasione in cui il maestro si sia staccato dalla sua gravità abituale. Del restro tutta la scena è mirabilmente composta; la calma di Erode e dei suoi due commensali, collocati nel fondo, forma il più vivo contrasto coll'animazione (relativa) della ballerina e del suonatore. Applicando il metodo di Giotto, Andrea ripetè quasi testualmente tale composizione nel compartimento posto di sotto, la *Presentazione ad Erode della testa di San Giovanni*, colla differenza che qui il suonatore è sostituito da una donna (Erodiade) e che Salome, invece di danzare, s'inginocchia per presentare al padre la testa del martire.

Nella *Decollazione di San Giovanni Battista*, l'emozione, concentrata agisce tanto più potentemente. Il Santo inginocchiato, colla testa china, le mani giunte, attende con rassegnazione il colpo fatale; il carnefice — una figura dalle membra vigorose, — bran-

disce il ferro, con un movimento d'un ritmo e d'un'energia mirabile; due soldati romani indietreggiano leggermente, per evitare lo spruzzo di sangue che li minaccia. Questo dramma, malgrado le sue ristrette proporzioni, è d'un'animazione e d'un'eloquenza infinita. Non c'è minor grandezza nelle *Virtù Cardinali* che occupano la parte inferiore della porta.

Sessantacinque anni erano trascorsi dal compimento della prima porta quando, nel 1401, la *fabbrica* o *l'opera* del Battistero, o più esattamente la ricca corporazione dei fabbricanti di seta, che aveva un diritto di patrocinio sul santuario, decise d'aprire un concorso per l'esecuzione d'una seconda porta.

La storia di questa lotta epica, cortese del pari che ardente, fu troppo spesso raccontata, perch'io mi trattenga a ripeterla. È noto che sei concorrenti, tra cui figuravano maestri del valore di Jacopo della Quercia, e di Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo, furono ammessi alla prova preliminare, e che il giurì composto di trentaquattro pittori, scultori, orefici, letterati, diede la palma a Brunellesco ed a Ghiberti; è noto pure che, per il rifiuto di Brunellesco, Ghiberti fu il solo incaricato dell'esecuzione di questa grande pagina, che doveva produrre una spesa di 22,000 fiorini d'oro, circa 2 milioni di franchi all'epoca nostra.

Nei suoi *Commentari*, il Ghiberti, di cui la modestia e l'abnegazione non erano le principali qualità, non parla del successo ottenuto da Brunellesco, e neppure della generosa risoluzione del suo competitore; ma se io rilevo tale omissione, non vi insisto; riguardo agli artisti, bisogna sempre saper distinguere il carattere dal talento.

Il concorso, come si vide, trattava d'un bassorilievo, rappresentante il *Sacrifizio d'Abramo*. Però questa scena non doveva esser collocata sulla porta: i ventotto scompartimenti sono tutti consacrati, non già al Vecchio Testamento, bensì al Nuovo.

I giudici del concorso furono bene ispirati, pretendendo dai concorrenti un bassorilievo in bronzo, e non soltanto un abbozzo in terra o in cera. Grazie a tale precauzione la posterità può discutere indefinitamente sui meriti rispettivi della composizione del Ghiberti e di quella del Brunellesco. Mi affretto ad aggiungere, che innanzi ai due bassorilievi, esposti l'uno accanto all'altro al *Museo Nazionale* di Firenze, qualunque conoscitore darebbe la palma al Ghiberti.

Dopo la prova preliminare, il Ghiberti si mostrò perfettamente edotto delle risorse della statuaria classica, come ne fa fede il torso, magistralmente modellato, d'Isacco, che tende il petto al ferro paterno. Sin d'allora (non dimentichiamolo, siamo nel 1401, cioè in un momento in cui l'interpretazione del nudo era ancora un mistero per tutti gli altri scultori) il Ghiberti sapeva rappresentare il corpo umano, spoglio d'ogni vestimento, con grande precisione e sicurezza. Ma non è questo il solo merito del suo bassorilievo: quale nobiltà nell'atteggiamento, qual coraggio e quale rassegnazione nell'espressione dell'adolescente! È l'uomo moderno, l'uomo libero, colla piena coscienza dei proprii atti, e che si offre volontariamente ai decreti del destino, in luogo di subirli coll'impassibilità d'un Orientale.

La prima porta del Ghiberti non mantenne tutte le promesse fatte concepire dal *Sacrifizio d'Abramo:* ad ogni istante l'artista ricade sotto il giogo dei modelli gotici. Egli evita i nudi (tranne che nel *Battesimo di Cristo*, la *Flagellazione* e la *Crocefissione*), e si compiace invece di rivestire i suoi personaggi con lunghi paludamenti, disposti secondo le regole della statuaria gotica, e secondo le tradizioni del suo predecessore Andrea da Pisa. Spessissimo le sue composizioni non comprendono che un sol piano, ed hanno per fondo ora un motivo d'architettura, ora una superficie tutta unita.

Questa prima porta, non mi stanco di ripeterlo, è gotica di inspirazione e di esecuzione. Tipi, atteggiamenti, fogge di vestire, tutto è tolto dal medio evo. Le reminiscenze antiche, che dominano nella seconda porta, si scorgono qui a mala pena in qualche accessorio; tali sono la disposizione della capigliatura, e la fascia che cinge il capo d'uno dei personaggi nella *Risurrezione di Cristo;* tali sono ancora i fondi d'architettura, colle loro arcate a tutta centina e colle loro ghirlande che si stendono sul cornicione. Su questi punti, del resto, il Ghiberti si conforma alle traccie strettamente convenzionali dei suoi immediati predecessori; un capo d'arcata, una fila di colonne fanno le veci, ai suoi occhi, della rappresentazione normale e completa d'un tempio o d'un palazzo; offre un simbolo, una formula, non una vista inspirata dalla realtà.

Testa di un profeta, particolare della prima porta del Ghiberti.

La forma degli scompartimenti — una di quelle forme rigorosamente architettoniche come le concepiva il medio evo, così sollecito a subordinare tutte le arti all'architettura, — imponeva al Ghiberti un'estrema sobrietà: egli doveva contare con quattro contorni curvilinei, e quattro altri triangolari. Impossibile in tali condizioni sviluppare regolarmente le composizioni; perciò si è limitato, in parecchie scene, a due o tre figure. Egli ridusse pure il paesaggio — e bisogna congratularsene — alla massima semplicità. Malgrado tante cause d'insuccesso, malgrado la mancanza d'aria, causata da tutti questi angoli rientranti e sporgenti, i bassorilievi hanno una vivacità, una grazia, un'eloquenza indescrivibile.

Sui ventotto scompartimenti della prima porta, venti contengono scene della storia di Cristo. Gli ultimi otto sono occupati dalle figure dei quattro Evangelisti e dei quattro Dottori della Chiesa. Questi, colle loro gambe incrociate ed i lunghi paludamenti, hanno qualche cosa di stentato e di poco spontaneo. Una cinquantina d'anni dopo, Donatello, vecchio ed esaurito, si compiacque egli pure di quelle forme smisuratamente allungate e un po' vuote. Ma ciò che si spiega nell'ottuagenario, non si comprende tanto facilmente nel suo giovane emulo. In altre simili figure il Ghiberti urtò contro una grande difficoltà: volle rappresentarle sedute, viste di prospetto, ciò che ammetteva una scienza degli scorci, che in quel momento ancora gli mancava.

Una serie di busti, in alto rilievo si staccano sugli scompartimenti e servono ad accentuarli, a dar loro del movimento. Essi pure rivelano un'imitazione dello stile gotico, che vale a dimostrare quali lotte gli scultori italiani ebbero a sostenere prima di liberarsene definitivamente.

Nei suoi *Commentari* il Ghiberti passa oltre “ sulle cornici ornate con foglie d'edera e sui regoli ornati con altro fogliame „, che compongono la fascia della prima porta. Questa parte della sua opera merita tuttavia un'analisi profonda e degli elogi senza alcuna riserva. L'incorniciatura ch'egli compose per le sue due porte, come pure per la porta d'Andrea Pisano, abbonda di disegni pieni di grazia e di freschezza, e di inimitabili modelli di gusto. Lo stile ne è franco, puro e preciso; ogni fiore, ogni frutto vi è decomposto nei suoi elementi che lo costituiscono, con una perfetta perizia, poi, alla lor volta, questi elementi sono aggruppati in guisa da formare un insieme armonico e grazioso. Che superiorità sulle ghirlande — pur tanto belle — create dai della Robbia! Nulla uguaglia la ricchezza, dovrei dire l'eloquenza, di quel manipolo di grano, a cui delle banderuole danno in certa maniera movimento, o di quell'uccello che vola, ad

Particolare della fascia delle porte del Battistero, del Ghiberti.

ali spiegate, in mezzo ai gigli dai petali semiaperti, alle campanule ancora umide della rugiada del mattino. Per poter inventare e creare in guisa così potente, bisogna aver respirato l'aura vivificante e imbalsamata dell'aurora, aver salutato con gioia il levar del sole, ed udito il canto dell'usignolo.

Nell'incorniciatura aggiunta alla porta d'Andrea da Pisa, l'intervento dei collaboratori, e specialmente il figlio del Ghiberti, Vittorio, si tradisce per un'esagerata ricerca del rilievo.

Nel 1425, il Ghiberti fu incaricato d'eseguire una seconda porta; quella a cui la parola di Michelangiolo e l'ammirazione della posterità hanno procacciato il soprannome di porta del Paradiso. Esso ci trattiene nei suoi *Commentari* di questa grandiosa pagina, che gli occupò la parte migliore della sua vita; ventisette anni! A sentir lui, egli avrebbe avuto l'ordinazione della seconda porta coll'autorizzazione di renderla più bella e più ricca d'ornamenti possibile,[1] e a seconda del suo gusto.

Il mio rimpianto maestro Carlo Blanc mi diceva, di ritorno dal suo ultimo viaggio a Firenze: "Ho finalmente scoperto dove Raffaello prese la prima idea dell'inimitabile ordinazione della *Scuola d'Atene:* la prese nelle porte del Ghiberti."

Infatti, se paragoniamo l'affresco del Vaticano alla *Regina di Saba innanzi a Salomone,* noi vi troviamo delle analogie sorprendenti: quelle figure così animate al primo piano, così calme al secondo, quelle altre che seguono ed accentuano le linee dell'edifizio imponente che le ospita! Non è ch'io pretenda diminuire il merito del primo capolavoro fra i capolavori; fra la *Scuola d'Atene* e la *Regina di Saba innanzi a Salomone* c'è tutto un mondo, ma c'è pure fra essi, non dimentichiamolo, una distanza di circa un secolo.

Di temperamento femminino, più inclinato alla grazia che alla forza, il Ghiberti si distingue sopratutto per le sue figure di donna. Egli popolò le porte del Battistero di eroine o di santi, idealmente belli e commoventi: Giuditta, personificante il fervore e lo slancio, ed un'altra, che col capo appoggiato alla mano dà l'idea del pensiero vagante.

Ritratto del Bartoluccio. (Porta del Battistero).

"Dichiarando la porta del Battistero degna di figurare all'ingresso del paradiso, Michelangiolo affermava il vero, dice il barone di Rumohr. Quei battenti infatti sono unici e rimasero inimitabili, tanto per l'idea dei soggetti biblici, l'atteggiamento ingenuo e chiaramente caratterizzato dei gruppi, quanto per lo stile e l'esecuzione dell'insieme. Nella scultura plastica, l'anima del pittore s'è svelata in modo squisito; ma lo scultore

[1] Qui la memoria del Ghiberti ha una lacuna; egli non godette punto d'una libertà così illimitata, come vuol farlo credere; egli dimentica di dirci che il cancelliere della Repubblica fiorentina, Leonardo Bruni d'Arezzo, fu incaricato d'indicargli i soggetti delle composizioni, cioè delle scene dell'Antico Testamento. Bruni scelse — sono sue parole — dapprima i soggetti illustri, in seguito quelli significativi, cioè che potevano sedurre l'occhio, per la varietà del disegno e quelli che per la loro importanza intrinseca potevano imprimersi nella memoria. Tali scene essendo in numero superiore ai dieci compartimenti, fu giocoforza all'artista aggruppare persino quattro o cinque scene nella stessa cornice,

è scomparso. Questi bassorilievi sono una serie di quadri, ed è come tali che bisogna considerarli, se si vuol apprezzarne le diverse bellezze. Se, senza preoccuparsi delle esigenze plastiche, si considera al mattino, allorchè i raggi del sole li rischiarano obliquamente, si vedrà che precisamente questa fu l'idea dell'artista, e ch'egli ha raggiunta la meta, subordinando di deliberato proposito la forma plastica agli effetti pittorici e facendo deviare linee e contorni. „

Allorchè ci si trova innanzi al Battistero, le porte sembrano di media dimensione: in realtà sono gigantesche, come ognuno se ne convince studiandole in una modellatura isolata. Mi sono per la prima volta persuaso di tale differenza, vedendo, al ritorno da un viaggio a Firenze, la modellatura conservata alla Scuola di Belle Arti: era addirittura un monumento che mi si ergeva dinanzi.

Particolare della fascia delle porte del Battistero, del Ghiberti.

Dei gruppi d'un carattere monumentale sormontano le porte del Battistero, e portano le traccie delle ulteriori vicissitudini della scultura fiorentina. Prima di tutto seguendo l'ordine cronologico, il *Battesimo di Cristo,* cominciato nel 1500 da uno dei maestri che meglio personificano la transazione dal primo Rinascimento al Rinascimento completo, Andrea Sansovino (1460-1529). Questo gruppo, d'una grande soavità di linee, non fu tuttavia finito che molto più tardi da Vincenzo Danti (anzi l'angelo è posteriore). La *Predicazione di san Giovanni Battista* (1506-1511) di Giovanni Francesco Rustici (1544-1554), l'eminente allievo di Leonardo da Vinci, seguì da vicino il *Battesimo di Cristo;* essa si distingue per la ricerca del carattere, e l'influenza di Michelangiolo vi lotta con quella del Donatello, il cui *Zuccone,* posto in faccia al Battistero, in una delle nicchie del campanile, ha visibilmente ispirato il Rustici.

Ritratto del Ghiberti. (Porta del Battistero).

Un terzo gruppo, la *Decollazione di san Giovanni Battista,* ci riconduce a Vinc. Danti (1530-1576). Sebbene allievo di Michelangiolo, questo artista s'avvicinò qui al Sansovino, del quale aveva così felicemente completato il *Battesimo di Cristo.*

Prima di penetrare nell'interno del santuario, vogliamo nominare ancora le due magnifiche colonne antiche di porfido, che sorgono accanto alla porta del Paradiso: hanno la loro istoria, molto simile ad una leggenda. Nel 1117, i Pisani, per ricompensare i loro vicini della loro neutralità durante una delle loro spedizioni marittime, offrirono loro due porte in bronzo provenienti dal bottino, o due colonne di porfido; i Fiorentini scelsero le colonne da cui il proverbio: "Ciechi i Fio-

violando così ogni unità di tempo, di luogo e d'azione. Per trionfare di questa difficoltà, il Ghiberti, cedendo però alle sue predilezioni, usò ed abusò della prospettiva lineare, scienza creata allora dal Brunellesco. Fu il primo tra gli scultori, che fece la più ampia applicazione delle scoperte del suo antico rivale, meritandosi con ciò il titolo di pittore scultore. Infatti il successo della seconda porta è dovuto, bisogna pur dirlo, all'abilità con cui il Ghiberti dispose i suoi quadri, opponendo al tradizionale bassorilievo, sì sobrio e sì grave, le sue accumulazioni di personaggi tanto vive o pittoresche, che si profilano le une dietro le altre, a parecchi piani, a perdita d'occhio. Qual meraviglia che più d'un pittore si sia inspirato ai suoi modelli!

rentini, traditori i Pisani „. Secondo un'altra versione, queste colonne avrebbero avuto in origine il privilegio di mostrare ad ogni persona derubata l'imagine del ladro, ma i Pisani, al momento di consegnarle ai loro vicini, avrebbero privati tali talismani della loro virtù.

Nell'interno, ogni lato dell'ottagono è sostenuto al basso da due pilastri scanalati e due colonne, fra le quali si trova una porta od un altare; tali colonne, le une scanalate, le altre liscie, sono composte di magnifici monoliti, terminati da un capitello dorato (non è impossibile che provengano da un tempio antico). Sopra il primo piano si stende un fregio in musaico, a cui succede una galleria bilobata, con finestre a vetri bianchi, ed incrostata essa pure in musaico, appunto come la cupola.

Un lucernario, che non lascia penetrare nel santuario che una luce molto scarsa, ac-

La decollazione di San Giovanni Battista di Vincenzo Danti (Battistero).

cresce la solennità dell'ambiente. Osserviamo che non vi fu stabilito che nel 1550; sino allora, come nel Pantheon di Roma, l'apertura circolare praticata nella cupola era aperta.

Sebbene la ragione d'essere di Firenze consista nella luce e nella logica, sprofondiamoci per un istante nei misteri del medio evo; interniamoci in quei secoli foschi ed oscuri, la cui parte non fu assolutamente negativa, poichè è da questo sforzo lungo e doloroso, da questi confusi avvicinamenti, da questi incrociamenti di razze e di civiltà, che ebbe origine la nostra moderna società.

Nessun monumento di Firenze personifica meglio tale mescolanza quanto i musaici che ricoprono la tribuna, le gallerie e la cupola del Battistero e che rappresentano il *Giudizio universale*, la *Genesi*, dalla creazione dell'uomo sino al diluvio, la *Storia di Giuseppe*, di *Cristo* e di *San Giovanni Battista*. Cominciata nel 1235 da un certo fra Jacopo, da non confondersi con Jacopo da Torrita, che lavorò tre quarti di secolo più tardi a Roma, continuata da Apollonio, Andrea Tafi, dai Gaddi e da molti altri artisti,

di cui si troveranno i nomi nelle *Chiese fiorentine*, del P. Richa, ristaurata nel 1483 da Alessio Baldovinetti, tale vasta composizione offre tutta la ricchezza e tutta la grandiosità dello stile bizantino, ma eziandio la sua insormontabile monotonia. È un'arte ridotta a formole di scuola, senza originalità, senza sforzo, senza vita. I lavoratori di musaico abusarono di certi bianchi, come pure oltre misura moltiplicarono le scene; l'arte della composizione è ad essi ignota. Il Cristo, dai piedi mostruosi di gorilla, ha il viso lungo e stretto senza espressione. Negli episodi della Risurrezione si osservano dei particolari comici: uomini nudi, che sollevano il coperchio del loro sarcofago, s'alternano con figure cinquanta volte più grandi. — Ai musaici della cupola fanno riscontro quelli del pavimento. Questo lavoro, di cui certe parti risalgono all'anno 1209, disegna delle stelle ed altre figure geometriche, come pure animali fantastici, che tradiscono un'influenza orientale. Si ammirerà la bellezza del gran medaglione coi segni dello zodiaco, che fu collocato nel 1351 presso la porta principale.

Il Redentore, musaico del Battistero.

Le sculture che ornano l'interno del Battistero, dal sarcofago antico, con figure di donne e di genii, che accolse nel 1230 le ossa del vescovo Giovanni di Velletri, sino ai fonti battesimali, scolpiti da un artista della Scuola di Pisa, oppure il San Giovanni che sale al cielo, scolpito nel 1732 dal Ticciati, coi tratti dello stile barocco, potranno, senza nessun detrimento per la storia dell'arte, venir definiti con una sola frase.

All'incontro il mausoleo dell'ex-papa Giovanni XXIII (Baldassare Coscia di Napoli, eletto nel 1410, dimesso nel 1415, morto nel 1419) ci mette per la prima volta, nel corso di tali esplorazioni, innanzi a quel glorioso innovatore che si chiama Donatello. Mentre Ghiberti concentrò tutti i suoi sforzi sulle due porte che poi gli procacciarono l'immortalità, Donatello prodigò i suoi in venti parti, quasi desideroso che nessuno dei monumenti della sua città natale rimanesse privo del suo concorso. Nell'attesa di ritrovarlo nel campanile del Duomo e nel Duomo stesso, nel palazzo dei Medici e nella chiesa San Lorenzo, a Or San Michele e nella Loggia dell'Orcagna, a Santa Croce e al Museo nazionale, ricordiamo qui, per non doverli più ripetere, i periodi principali di quest'esistenza d'una straordinaria fecondità.

Frammento del pavimento del Battistero.

Considerata nel suo complesso, la vita artistica del Donatello (1386-1466) può dividersi in tre periodi distinti: il primo, in cui la vince il naturalismo, si stende sino al 1425 circa, il secondo, durante il quale il naturalismo lotta coll'imitazione dei modelli antichi, sino a circa il 1445. Il terzo, durante il quale i ricordi classici trionfano sul naturalismo, sino alla morte dell'artista.

È al secondo periodo, distinto dall'associazione di Donatello coll'abile architetto scultore Michelozzo, che appartiene il mausoleo di Giovanni XXIII.

Un'altra scultura, la statua in legno di santa Maria Maddalena, ci mostra Donatello che tenta il campo dell'ascetismo verso cui si sentiva sì sovente trascinato: la Santa, magra, scapigliata, forma il degno riscontro a san Giovanni Battista che digiuna nel deserto, o a san Gerolamo che prega nella sua cella. Se la foga che trasporta e riscalda le sue minime opere ci impedisce di classificare Donatello fra i realisti di professione, viceversa è più che certo che il potente artista fiorentino ricercava con avidità tutte le occasioni di rappresentare delle figure di carattere: faccie magre, o maschere inebetite, barbe incolte e torsi ischeletriti.

Il mio dispiacere di abbandonare il Battistero, senza aver terminata l'enumerazione dei suoi tesori, viene molto mitigato dalla circostanza che un siffatto lavoro fu cominciato e condotto a buon fine da uno storico d'arte delicato e competente, Anatolio Gruyer.[1]

Statua di scuola Pisana. (Loggia del Bigallo).

Titubante ed indeciso nell'architettura religiosa, lo stile che ha preceduto in Italia il Rinascimento ci procacciò, nell'architettura civile, una quantità di stupendi edifizi, meraviglie d'eleganza e di ricchezza. La fantasia vi ha libero campo; se non hanno il grandioso aspetto monumentale, essi attraggono per la grazia dei particolari.

La graziosa costruzione posta dirimpetto al Battistero, la " Loggia del Bigallo ", dimostra con quale libertà, quale fantasia, i rappresentanti del periodo di transizione trattino lo stile gotico; l'arco ogivale non vi è più che un accessorio, un ornamento; si alterna con colonnette, con pilastri, nicchie d'una leggerezza e d'un'eleganza suprema.

La Loggia del Bigallo fu costrutta da una pia confraternita, " l'Arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia ", i cui membri avevano la missione di soccorrere gli indigenti, raccogliere i fanciulli abbandonati, liberare i prigionieri e seppellire convenientemente i morti. Cominciata nel 1352, a quanto pare, tale costruzione fu finita nel 1358.

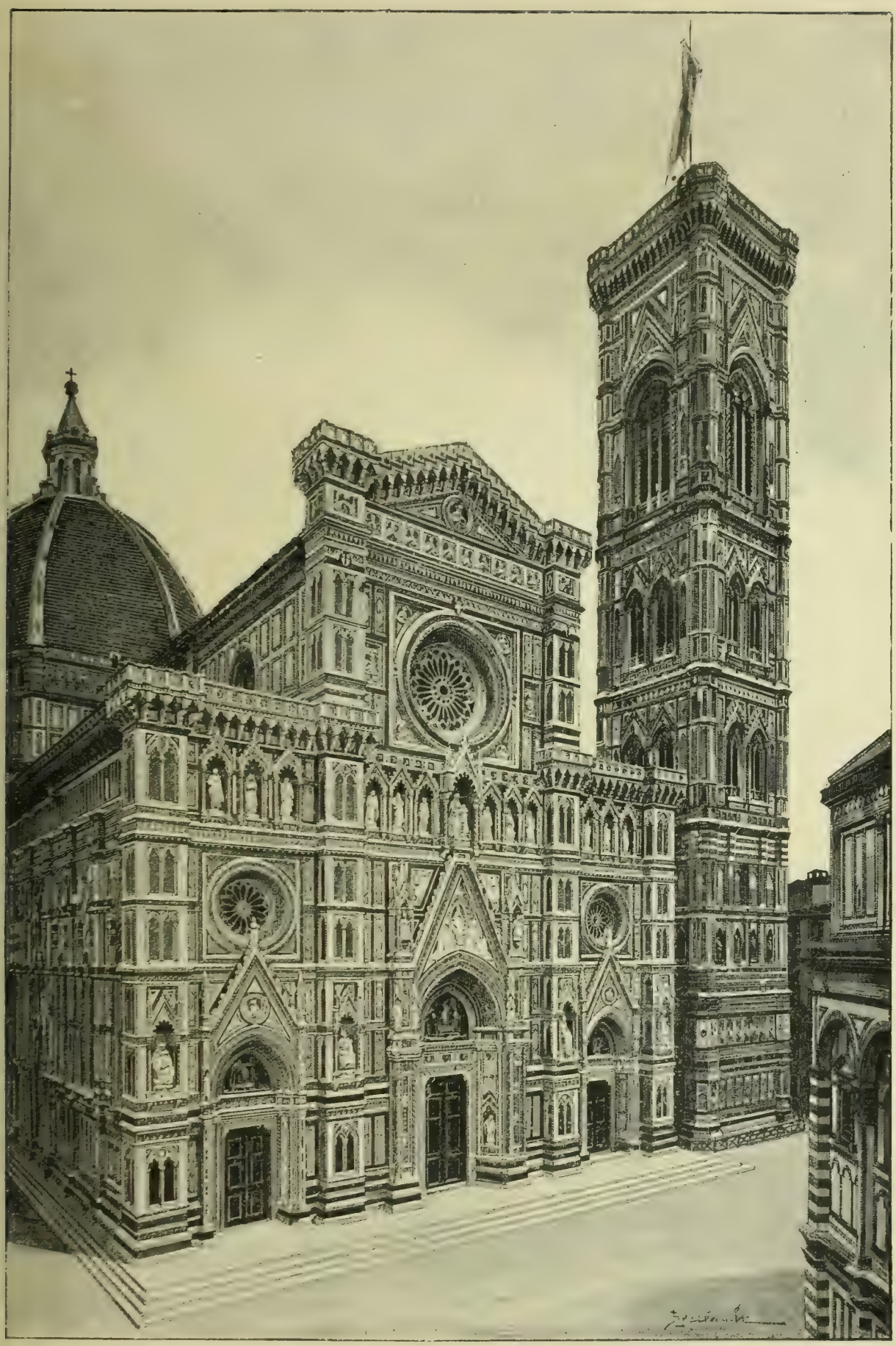
I dipinti della Loggia del Bigallo sono opera di Rossello e di Ventura di Moro; rappresentano san Pietro martire che predica contro i Paterini. Questo ciclo segna la transizione fra lo stile di Giotto e le tendenze realiste del XV secolo; queste si traducono nelle vesti e nelle acconciature. In quanto alle statue di Santi che ornano l'edifizio, esse mancano d'ogni franchezza e d'ogni purezza.

Dei cancelli d'una rara eleganza completano la decorazione di questa meraviglia dell'architettura toscana.

Sin d'ora, per non aver più bisogno di ritornare

Maria Maddalena del Donatello (Battistero).

[1] *Opere d'arte del Rinascimento italiano nel tempio di San Giovanni.*



Il campanile di Giotto e la facciata moderna di Santa Maria del Fiore.

su tale argomento, osserverò che poche città contano tanti stabilimenti di beneficenza e tanti pii istituti come Firenze. Mi si conceda d'insistere su questo punto: esso mi fornisce una prova da aggiungere a tante altre che proclamano i benefizi dell'influenza classica. Certamente anche altrove la carità fece pure miracoli dal medio evo in poi. Ma l'assistenza pubblica, metodicamente organizzata, sulle orme dell'Impero Romano, colla sua quantità di ospedali, di asili per i bimbi e per i vecchi, di case di salute, di Monti di Pietà, sembrami abbia avuto in Italia la sua prima forma scientifica e definitiva.[1]

IV.

Il Campanile di Giotto. — Santa Maria del Fiore (il Duomo). — Arnolfo e Brunellesco. — Tentativi e risultati. I precursori di Donatello. — Il Museo dell' Opera del Duomo.

La storia del campanile, dell'altezza di 82 metri, che si erge dirimpetto al Battistero, dall'altro lato della via Calzaioli, e che è celebre sotto il nome di Campanile di Giotto, [2] è delle più oscure. Ma prima di tentare il mistero delle sue origini segnaliamo un tratto particolare ai monumenti religiosi d'Italia: in luogo di collocare il campanile sulla facciata del santuario, o sulla crociera, in luogo di fonderlo nell'insieme architettonico, gli Italiani si compiacciono a staccarnelo, ad isolarlo, come se si trattasse d'un elemento parassita. Tale è la disposizione che si manifesta sin dal VI secolo a Ravenna; tale è quella che domina nel XII secolo a Pisa; tale è ancora quella che prevale, in un'epoca più vicina a noi, in una quantità di costruzioni della Toscana o dell'Italia centrale. Non si direbbe che gli Italiani temano di scuotere gli edifizi col suono delle campane? Altrimenti come spiegare ch'essi abbiano allontanato per un capriccio un membro d'architettura che dovrebbe esserne parte integrale?

Dalle più recenti ricerche, riassunte dal Marcotti nella sua *Guida Souvenir di Firenze*, l'antico Campanile, essendo stato distrutto nel 1333 da un incendio, l'Opera del Duomo, incaricò Giotto, che secondo l'uso di tanti artisti del XIV, XV e XVI secolo, univa la pratica dell'architettura con quella delle arti, di comporre il piano d'un nuovo edifizio più splendido. L'anno dopo gli operai si accinsero a gettarne le fondamenta.

Dopo la morte di Giotto i lavori continuarono dal 1337 al 1349, sotto la direzione del suo allievo Andrea Pisano, lo scultore delle porte del Battistero, che li condusse sino alla cornice scolpita sopra le nicchie.

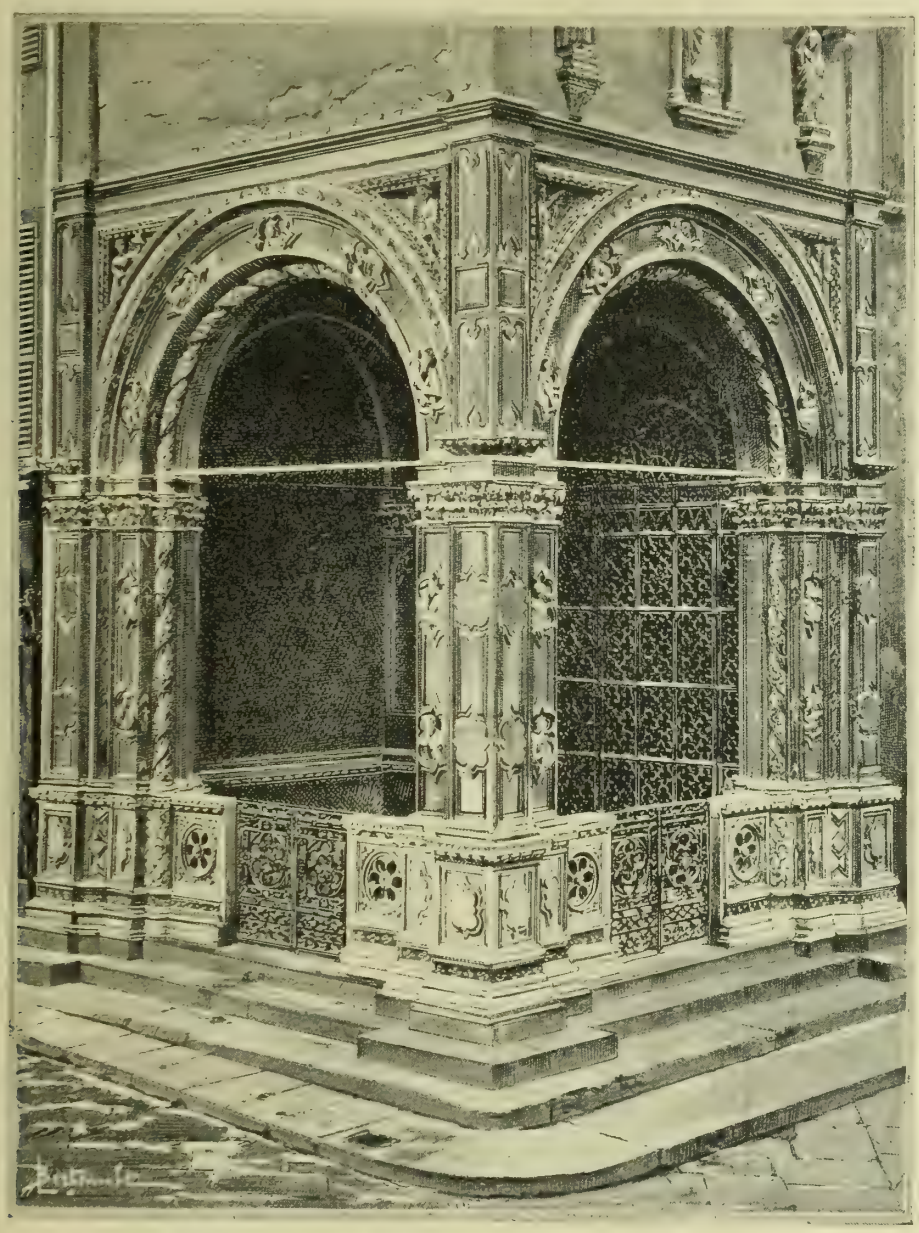
Francesco Talenti, che a sua volta sostituì Andrea Pisano, ebbe l'onore di completare la costruzione; ma egli vi introdusse delle sensibili modificazioni, che, se in-

[1] Nel volume di Luigi Passerini, *Storia degli Stabilimenti di Beneficenza e d'Istruzione elementare gratuita della città di Firenze* (Firenze, 1853), non si notano meno di una sessantina d'istituzioni, e fra queste più d'una che risale al XIII secolo; tale è, oltre il Bigallo, l'Arcispedale di Santa Maria Nuova.

[2] Il Campanile non cessò di contare degli ammiratori anche in pieno secolo di Luigi XIV. Il figlio del grande Colbert, il marchese di Seignelai, che visitò Firenze nel 1671, lo dichiara un " bellissimo lavoro del disegno di Giotto: è una torre quadrata, altissima, che non ha che fare colla chiesa; essa è costrutta in marmo nero, bianco e rosso; tutte le pietre sono così ben collocate, e le aperture di tal campanile, là ove sono le campane, sì ben lavorate, da farlo stimare quale una delle principali rarità d'Italia ...

terruppero in parecchi punti lo svolgersi delle linee tracciate da Giotto, arricchirono tuttavia l'edifizio delle sue magnifiche finestre bifore e trifore.

Da questi dati si vede a qual punto si sieno ingannati gli storici d'arte, come Renouvier, i quali affermano che tal "*gioiello in marmo*, perfetto sotto ogni riguardo, fu costrutto tutto di getto, con uno stile ogivale, italiano senza dubbio, ma puro, elegante e d'una ricchezza inaudita". Non v'ha ormai artista, e nemmeno un dilettante, il



La Loggia del Bigallo.

quale non riconosca che quanto la parte inferiore del Campanile pecca per povertà, per mancanza di rilievo, e per la timidezza delle sue nicchie, altrettanto vigore abbiano i profili in alto, e garbo e ricchezza le finestre.

La missione dell'architetto non era finita (le ultime finestre vennero completate nel 1351, il tetto soltanto nel 1387) che già cominciava quella degl'artisti d'intaglio e degli scultori.

Meglio ancora dei bassorilievi e delle statue del Battistero, quelli del Campanile

svolgono innanzi a noi gl'annali della scultura fiorentina, da Andrea da Pisa sino a Donatello e Della Robbia.[1]

Buon numero di autori antichi, tra cui Ghiberti ancora abbastanza vicino a tali fatti perchè la sua testimonianza meriti d'esser presa in considerazione, affermano che Giotto fornì ad Andrea da Pisa gli schizzi, forse anche i bozzetti dei bassorilievi del Campanile. Osserviamo tosto che anche tra gli esagoni parecchie composizioni sono indegne del suo scalpello, specialmente quelle che simboleggiano la pastorizia e l'edificazione delle città. Quanto alle altre, vi troviamo la semplicità dei mezzi, l'elevazione di stile e di pensiero che caratterizzano lo scultore della porta del Battistero. Citiamo la *Creazione dell'uomo*, la *Creazione della donna*, *Adamo colla vanga, ed Eva che fila*, *Tubalcain*, l' *Ebbrezza di Noè*, *Caino* (coi tratti d'Ercole), *armato di mazza*, curiosa reminiscenza dell'arte antica; il *Lavoro*, il *Commercio*, la *Geometria*.

La Sibilla tiburtina (Campanile).

Quanta vivacità e quanta concisione in questi frammenti d'una semplicità affatto antica; che bei quadri di genere! È impossibile trattare con maggior sobrietà, o maggior gusto, i costumi del tempo; nulla contrasta di più colle stoffe pesanti, e le scene complicate, care agli scultori gotici.

Non si potrebbero fare gli stessi elogi dei bassorilievi che occupano gli scompartimenti a rombo, incrostati sopra gli scompartimenti esagoni. È certo che noi neppur qui ritroviamo gli allievi diretti di Andrea Pisano: la grossolanità, la trivialità stessa del lavoro s'oppongono ad una tale attribuzione, che sarebbe un'ingiuria per questo talento grave e puro. Sola la *Speranza* ricorda la sua maniera, le altre, cominciando dall'*estrema unzione*, offrono lo stile più arcadico e più povero.

Sopra i due cicli ora descritti, ci sono delle nicchie contenenti ciascuna una statua di profeta, d'apostolo, di patriarca o di santo, eseguite le une nel secolo XIV, le altre nel XV.

Le statue del secolo XIV peccano quasi tutte di pesantezza e di mancanza d'espressione: esse ci dimostrano come la scultura fiorentina declini dopo Andrea Pisano. Soltanto un piccolo numero, tra cui la *Sibilla Tiburtina* e la *Sibilla Eritrea* si staccano da tali produzioni talora informi: la loro ampiezza e la loro nobiltà le collegano, secondo gli autori del *Cicerone*, alla scuola dell'Orcagna. Per quanto onorevole, tale attribuzione non mi pare del tutto fondata: le due Sibille hanno qualche cosa di più impersonale e di più sfumato delle figure dell'Orcagna.

La gloria del Campanile sta nelle statue del Donatello: Davide (il Zuccone), Geremia e san Giovanni Battista, che si trovano dal lato ovest, dirimpetto al Battistero, *Abramo* ed *Abacuc* sul lato est.

Tali pagine maestre, in cui risplendono le qualità e i difetti del Donatello, la sua anima, il suo slancio, ed anche la sua brutalità, erano di natura tale da colpire

[1] Cronologicamente considerati, tali lavori si dividono con una perfetta chiarezza in sei sezioni: I. Al basso gli esagoni, contenenti le composizioni allegoriche di Andrea da Pisa e della sua scuola. — II. I Rombi con dei soggetti analoghi. — III. Più alto ancora nelle nicchie del primo piano, le statue della Scuola di Pisa. — IV. Quelle di Niccolò d'Arezzo. — V. Quelle di Donatello e suoi allievi. — VI. Finalmente i bassorilievi di Luca della Robbia, che fanno seguito agli esagoni del basso.

La cupola di Santa Maria del Fiore.

i suoi concittadini; troppo differivano dalle statue anteriori e dalla loro stessa cornice, intendo dire dall'architettura che le accoglieva, per non richiamare l'attenzione della folla. Prestissimo si riconobbero nel *David* i tratti d'un Fiorentino celebre per la sua bruttezza, il *Zuccone*, resi con un' inesorabile esattezza. Bravate simili contribuiscono alla popolarità d'un artista, più d'ogni prodigio d'esecuzione.

Emulo di Donatello fu Luca della Robbia, ch'ebbe l'onore di porre l'ultima mano alla decorazione del Campanile; egli ornò dal 1437 al 1440 (secondo Marcotti, dal 1435 al 1438) il lato nord con cinque bassorilievi, rappresentanti: Donato che insegna la grammatica, Platone ed Aristotile per la filosofia, uno sconosciuto per la musica, Euclide e Tolomeo per le scienze matematiche, un vecchio che batte sopra un'incudine con due martelli, come simbolo dell'armonia universale. Tranne la filosofia o la dialettica, tali composizioni, che contano tra le più antiche del maestro, mancano di vivacità e persino di chiarezza. Il pensiero si sviluppa con fatica da un involucro ancor troppo spesso.

La fondazione della cattedrale fiorentina (detta pure Santa Reparata o Santa Maria del Fiore), risale alla fine del XIII secolo.[1] In quest'epoca una febbre di costruzione aveva invaso l'Italia: il progresso dello stile gotico coincidendo collo slancio dei due potenti ordini monastici fondati da san Francesco e san Domenico, un semenzaio di monumenti dai profili tormentati, incoronati da una foresta di freccie, coprì non solo la Toscana, ma gli Stati pontificii, l'Emilia e la Lombardia. Tutte le grandi cattedrali italiane, eccetto quella di Milano (1386) e di Bologna (1390), furono cominciate nel secolo XIII.

Anzitutto occupiamoci del primo architetto della cattedrale fiorentina. Arnolfo di Cambio (1232-1301), erroneamente chiamato Arnolfo di Lapo, era l'allievo ed era stato il collaboratore di Niccolò Pisano, del quale non tardò ad eclissare la riputazione. Il suo ricordo è collegato non solo a Santa Maria del Fiore, ma eziandio a due altri monumenti celebri di Firenze, Santa Croce, la chiesa dei Francescani (1294), ed il Palazzo Vecchio (1295).

Arnolfo non potè dirigere che il principio della costruzione: morì nel 1301, cinque anni soltanto dopo aver posta la prima pietra. Sospesi in seguito a torbidi politici, i lavori non furono ripresi che verso la metà del XIV secolo, sotto la direzione di Giotto dapprima e poi di Andrea Pisano († 1349), a cui successe Francesco Talenti, che segnò il principio d' importanti innovazioni; è così che nel 1366-1367 una commissione, diretta da lui, decise di stabilire sulla crociera un tamburo sostenente una cupola ottagonale. Tale progetto divenne legge; entrando in funzione, ogni nuovo architetto doveva giurare di rispettarla religiosamente.

I lavori progredivano lentamente. Al principio del XV secolo, un errore di calcolo, commesso da uno degli architetti incaricato di costrurre i contrafforti delle tribune del coro, obbligò gli amministratori a nominare una commissione speciale per sciogliere un

[1] Non sarà inutile dare qui la lista dei principali fra questi monumenti colla data della loro fondazione:

Basilica di San Francesco in Assisi cominciata nel	1228
Duomo di Siena, prima metà del XIII secolo.	
Basilica di Sant'Antonio a Padova	1256
Chiesa di Santa Anastasia a Verona	1261
Duomo d'Arezzo	1277
Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze	1278
Chiesa di San Sisto a Roma	1280
Chiesa dei Frari a Venezia	1280
Duomo d'Orvieto	1290
Chiesa di Santa Croce a Firenze	1294
Duomo di Firenze	1296
Duomo di Napoli	1299
Chiesa di San Domenico a Perugia	1304

problema che diveniva ognor più complicato, quanto più lo si studiava da vicino. In quest'occasione — nel 1404 — Brunellesco è menzionato per la prima volta.

Prima d'inoltrarci di più, riassumiamo qui i punti principali di questo illustre maestro, il rinnovatore dell'architettura, anzi il fondatore del Rinascimento.

Filippo Brunellesco o dei Brunelleschi nacque a Firenze nel 1377. Egli apparteneva ad una rispettabile famiglia (suo padre era notaio) ed intelligente, la quale scorgendo la grande inclinazione del ragazzo la lasciò sviluppare liberamente, senza alcuna opposizione. Del resto in una città commerciale ed industriale come Firenze, la professione d'artista era considerata come una professione liberale fra tutte, e non già, come in altre città più aristocratiche, quale una professione manuale. Solo Michelangiolo ebbe a lottare, un secolo dopo Brunellesco, colla resistenza di suo padre, il quale, imbevuto di idee nobiliari, non ammetteva per suo figlio altra carriera che quella delle armi, della diplomazia o dell'amministrazione.

Statue di Donatello e della sua scuola (Campanile di Giotto).

Senza pretendere al titolo di sapiente di professione (egli non aveva fatto studi regolari, avendo abbandonato la scuola primaria, in cui si insegnava la lettura, la scrittura e le quattro operazioni d'aritmetica, per cingere il grembiule di cuoio dell'apprendista orefice), questo giovane illetterato aveva una curiosità non paragonabile che alla sua grande facilità d' assimilazione. Apprese per pratica, senza badare ad inutili formole, tanto le scienze positive, quanto la storia sacra e la filosofia. Scrittori ed eruditi trovavano piacere a discutere con lui intorno alle più ardue quistioni, ed i suoi amici, rapiti dalla forza della sua dialettica, lo chiamavano il nuovo San Paolo.

Famigliare ad un tempo colla pratica dell'oreficeria, dell'architettura e della scultura, il giovane Brunellesco potè dopo il 1401 — cioè sin dall'età di ventiquattro anni — entrare in lizza col Ghiberti, e disputargli la direzione delle porte del Battistero. Egli non tardò tuttavia a rinunciare alla scultura; stabilitosi a Roma verso il 1403, s'immerse negli studi d'architettura, più conformi al suo genio, portato alla ragione e non al sentimento o all'immaginazione. Le auguste rovine, in mezzo alle quali visse per una quindicina d'anni (sin verso il 1417), tranne frequenti escursioni nella sua città natale, lo conqui-

La Scultura, di Andrea Pisano. (Campanile).

starono irrevocabilmente al culto dell'antichità classica. Non si può descrivere l'ardore con cui egli studiò i modelli che la città eterna offriva allora, in numero ancor maggiore d'oggi. Probabilmente, durante questo periodo di concentrazione, egli intraprese le sue ricerche sulla prospettiva, scienza che rinnovò da cima a fondo, come pure creò completamente lo stile architettonico che noi indichiamo col nome di stile del Rinascimento e che meriterebbe di portare il nome suo. Insistiamo su questo punto. Brunellesco può rivendicare per lui solo l'onore della rivoluzione che trasformò l'arte del medio evo; essa uscì dal suo cervello armata di tutto punto, come Minerva dal cervello di Giove. Il suo aiutante Donatello invece ebbe dei precursori, con cui deve dividere l'onore di parecchie innovazioni.

Nel frattempo i lavori della cupola di Santa Maria del Fiore erano stati spinti sino alle finestre circolari destinate ad illuminare il tamburo e sino alla galleria che si stende sopra le medesime. Fu al momento di porre su questo basamento la massa colossale della cupola, che l'amministrazione della cattedrale, inquieta, ricorse ai lumi non solo di Brunellesco, ma di tutti gli uomini del mestiere che godevano qualche autorità (1418). Ciò ch'essa chiedeva loro non era già (ciò risulta evidente dalle recenti ricerche di Fabriczy) un nuovo progetto di cupola, bensì dei consigli pratici, tanto per la costruzione, quanto per l'erezione d'un'impalcatura. Brunellesco, il cui ardire uguagliava la scienza, propose una cupola ovoidale a doppia parete. Egli manifestò le sue idee in un memoriale, conservato, e di cui si può trovare il testo nell'opera del Vasari. Diciamo a suo scarico, che ciò che può restare di magrezza o di rigidezza nella cupola attuale, deriva dal tracciato imposto dagli architetti primitivi, tracciato che non poteva più essere modificato nel XV secolo.

I concorsi del Rinascimento offrivano una particolarità, caduta da lungo tempo in disuso; gli architetti non si limitavano, come oggi, a sottomettere ai giudici dei disegni, — progetto, spaccato ed elevazione, — essi eseguivano dei veri modelli in legno, che formavano una vera riduzione dell'edifizio progettato. Nel concorso istituito nel 1419, Brunellesco presentò pure un modello di fabbrica in muratura. Questo sistema, ch'era ancora in onore al tempo di Michelangiolo, poneva in luce, molto meglio di un disegno, in cui il talento del disegnatore può ingannare sul valore reale dell'architetto, i pregi ed i difetti d'una costruzione.

Nulla di più drammatico del racconto delle tribolazioni di Brunellesco, qual si trova nella biografia composta dal suo contemporaneo Manetti,[1] come in quella fatta nel secolo successivo dal Vasari. Oggi, per una reazione facile a prevedersi, la critica italiana e tedesca tenta demolire tale storia, in cui certamente l'immaginazione meridionale tenne un certo posto. Ma gli eruditi contemporanei, Nardini Mospignotti, De Fabriczy, ultimo per ordine cronologico, e il più completo dei biografi del grande architetto fiorentino, non hanno essi alla lor volta oltrepassato la misura tentando di riabilitare a spese di Brunellesco il suo competitore Ghiberti, la cui collaborazione inopportuna ed impacciosa gli fu imposta dai suoi troppo poco fiduciosi concittadini.

[1] In un recente lavoro (1896) un erudito napoletano, Chiappelli, contestò i diritti di Manetti sulla composizione di questa biografia.

La verità è che se il Ghiberti, come artista, aveva tutte le delicatezze immaginabili, come uomo non brillava troppo per l' amenità del carattere. Sacrificava ogni cosa all'ambizione, alla vanità, all'invidia. Le sue memorie, e le testimonianze dei suoi contemporanei s' accordano nel dimostrare nel grande scultore ogni genere di piccolezze umane. Ora s' affanna a proclamare che non si era innalzato all'epoca sua a Firenze un sol monumento importante cui egli non avesse posto mano, come se la città che possedeva Brunellesco, Donatello, Masaccio non avesse potuto, in fin dei conti, far a meno di lui. Ora, dopo essersi imposto a Brunellesco quale suo collaboratore, egli ne contraria i progetti per lunghi anni. Per quanto riguarda le sue qualità d'architetto, basteranno poche parole per abbattere la teoria dei miei contradditori: dieci edifizî di primo ordine, che ritroveremo nel corso delle nostre gite, proclamano a Firenze il genio del Brunellesco; è invece impossibile segnalare, toltane la partecipazione più o meno ipotetica ai lavori della cattedrale, una sola costruzione di qualche importanza da inserire nell' attivo del Ghiberti.

La Dialettica, di Luca della Robbia. (Campanile).

Una volta adottato il progetto di Brunellesco — ed a prezzo di quali lotte! — i lavori procedettero regolarmente, ma senza celerità: cominciata il 7 agosto 1420, la cupola venne terminata il 30 agosto 1436, dunque in capo a sedici anni, mentre la cupola di San Pietro di Roma fu condotta a termine in meno di due anni. È vero però che gli architetti della basilica romana profittarono delle esperienze fatte un secolo e mezzo prima dal Brunellesco.[1]

Terminata la cupola, restava da costrurre la lanterna destinata ad assicurare col suo peso la stabilità di quella vôlta immensa. All'epoca del concorso (sempre la solita sfiducia fiorentina!) indetto nel 1436 per la costruzione di tale appendice, che da sè sola costituisce un monumento, fu naturalmente Brunellesco ch'ebbe la vittoria sui suoi rivali; non fu tuttavia che nel 1445 che ebbe luogo il collocamento della prima pietra. L'anno seguente, il 15 aprile 1446, moriva il grande architetto fiorentino, il più grande degli architetti moderni. Egli non ebbe la gioia d'assistere al completamento della sua opera (la lanterna non fu terminata che nel 1461); ma sapeva per lo meno che il trionfo delle sue idee era oramai assicurato, ed egli poteva rallegrarsi, secondo la bell'espressione del suo illustre emulo e discepolo Leon Battista Alberti, "d'aver eretto nei cieli un edifizio abbastanza grande e abbastanza ampio da coprire colla sua ombra tutti i popoli della Toscana...[2]

[1] Si rimane sorpresi vedendo come dei problemi, che non offrivano alcuna difficoltà pei bizantini, abbiano così crudelmente tormentato il povero Brunellesco, e si evoca il ricordo di Bernardo Palissy che tenta nel secolo XVI di ritrovare i secreti famigliari dal secolo precedente ai della Robbia. "Certo, dichiarava Alfredro Darcel, questa cupola è posta ad una grande altezza sopra un vuoto di 45 metri di diametro; il tamburo su cui essa è innalzata, le conferisce una forma più elegante e meno schiacciata che in quelle dell'antichità romana e delle chiese di Ravenna e di Venezia che la precedettero in Italia. Ma era duopo che l'arte della costruzione fosse caduta in Italia molto in basso anche al principio del secolo XV perchè si siano inventate tante favole più o meno ridicole intorno ai progetti immaginati per condurre a buon fine questa vasta impresa."

[2] Io non intrapresi l'ascensione della cupola e feci male, lo riconosco. Invece della mia descrizione offrirò al lettore quella di Michel di Montaigne, che, com'è noto, visitò Firenze nel 1580-1581: "L'indomani il signor di Montaigne salì pel primo sulla cima del Duomo, dove si vede una palla dorata che dal basso appare una pallottola, ma che da

Il Duomo di Firenze gode d'una tale celebrità che non ho potuto far a meno di parlare minutamente di tutte le peripezie attraverso le quali dovette passare durante la sua costruzione. Ma la parte della storia una volta esaurita, la critica ha il dovere di entrare in scena, e di chiedere se i risultati sono in relazione con questo immenso sforzo che durò quasi sei secoli. Si potrebbe comporre una piccola biblioteca coi volumi e gli opuscoli che gli eruditi ed artisti fiorentini o stranieri hanno consacrato alla storia della costruzione di Santa Maria del Fiore. Poco mancò, e per parte mia rimpiango tale lacuna, che non si pubblicassero *in extenso* i conti delle spese dal XIII al XIX secolo, come si fece per il Duomo di Milano, i cui annali riempiono circa dieci volumi in quarto di fitta stampa. Le più perspicaci critiche si son accanite sul problema; ma ne vale poi la spesa? Parlateci pure a vostro beneplacito della cattedrale d'Orvieto, di quelle di Pisa e di Siena o della Basilica di San Marco in Venezia; niente di meglio. Ma far tanto onore a quest'ibrido edificio, mal combinato sin da principio, colla sua facciata artificiale, edificio che non si salva che pel lusso dell'ornamentazione, ciò passa ogni misura. Ai miei occhi Santa Maria del Fiore non ha che una qualità negativa: essa dimostra eloquentemente a qual punto lo stile gotico, come l'avevano elaborato e sviluppato gli architetti francesi, ripugnava al temperamento degli Italiani; questi non vi seppero vedere mai altro che un pretesto a tutte le fantasie dell'ornamentazione; essi non indovinarono qual rigore di deduzione e nello stesso tempo quali risorse imprevedute implicava questo stile così sapientemente ragionato.

Non c'è alcun giudice imparziale che d'or innanzi contesti questa verità: il Duomo di Firenze s'impone, non pel vigore o la maestà della sua architettura, ma unicamente pel lusso della sua decorazione.[1]

Prima di cominciare la descrizione di questo vasto monumento, e dell'incomparabile serie di sculture del XIV, XV e XVI secolo ch'esso racchiude, cerchiamo un po' di ricordare le vicissitudini attraverso cui passò la facciata; le peripezie di questa parte dell'edifizio sono ancora più lunghe, se non più commoventi, di quelle della costruzione della navata e della cupola.

vicino si trova capace di contenere 40 uomini. Egli vide là che il marmo di cui è incrostata questa chiesa, anche in nero, comincia già in molti punti a guastarsi, effetto del gelo e del sole; poichè quest'opera è tutta variata e lavorata, il che gli fece temere che quel marmo non fosse del tutto naturale „.

[1] Quante cose, dichiara Renouvier, l'eminente archeologo di Montpellier, mancano alla cattedrale di Firenze, secondo le tradizioni dell'architettura cristiana! I suoi archi sono compressi, la sua ornamentazione povera e nuda, il suo insieme è vasto, elevato, ma senz'un certo slancio. L'altezza della navata è di $41^{m},90$, per una larghezza di $16^{m},56$. Gli archi hanno un'apertura di $16^{m},56$ ed i pilastri un diametro di $2^{m},60$; paragonando queste misure a quelle d'uno degli interni gotici di Francia, si capisce la loro mancanza d'effetto: Amiens ha una navata poco più alta, di $42^{m},24$, ma la sua larghezza non ha che $12^{m},34$, l'apertura dei suoi archi $5^{m},19$ ed il diametro dei suoi pilastri $2^{m},08$.

Il mio compianto amico Alfredo Darcel, il sapiente conservatore del museo di Cluny, non è meno esplicito: "La chiesa, diss'egli, che fece la riputazione d'Arnolfo, è concepita in uno stile gotico incerto; tutti gli elementi sono tolti dalla nostra architettura del Nord; ma Arnolfo non seppe servirsene. Prima di tutto egli non osò innalzare le vôlte della sua navata, il che gli permise di sopprimere contrafforti ed appoggi; ma sopra gli archi che la separano dalle parti basse, egli non trovò posto che per degli oculi per rischiararla; finalmente nelle larghe travate — a quanto sembra altrettanto larghe che alte — egli non potè praticare che delle alte e strette finestre ogivali; di guisa che la chiesa è buia, anche col più bel sole. I sostegni degli archi della navata sono semplici pilastri ad angoli coronati da un alto capitello a tre giri di foglie senza sporti. Essi attraversano, per così dire, questo capitello per incontrarne un secondo al disotto d'una galleria rientrante, che si stende all'origine delle nervature della vôlta. Gli architetti italiani si rassegnavano mal volentieri ad ammettere le linee verticali del sistema di costruzione ch'essi toglievano a noi. La testata e le crociere vengono divise in cinque cappelle, all'interno solamente. Le loro separazioni sono avviluppate dal muro poligonale esterno, in modo che le linee che formano tutte le cappelle isolate le une dalle altre, sono completamente perdute, ed è impossibile rischiarare lateralmente queste cappelle. „

Una testimonianza per convincere il lettore ancor più, su tale riguardo: Nel suo recente volume su Firenze, Paolo Joanne dichiara che "l'interno nudo di questo vasto edifizio, senza eleganza di proporzioni, parla pochissimo all'immaginazione, e la vista vi è resa malinconica dalla tinta grigiastra, e dall'aspetto freddo dei pilastri e delle nervature ogivali. „

È un tema già abbastanza trattato quello della mancanza delle facciate nella maggior parte delle chiese della Toscana; gli eredi degli Etruschi, per quanto accorti, avevano per regola di finire d'onde ordinariamente s'incomincia. Che ne venne? Che nell'intervallo il gusto avea mutato, e più spesso ancora la divozione. Compiute le navate a vôlte più o meno belle, chiusa l'abside, terminato il pavimento più o meno prezioso, che importava ormai che la facciata sparisse o no, sotto un'infinità di statue, sotto uno sfarzo d'incrostazioni! Gli uffici si potevano celebrare colla massima sicurezza, e non occorreva di più. Per lunghi secoli per Santa Maria del Fiore — l'intervallo ammonta a quattrocento anni! — i fedeli entravano rassegnati dalle porte praticate in questo muro rivestito d'una semplice intonacatura. Se Santa Maria Novella dovette attendere la sua facciata sino al XV secolo, in cui un privato, cioè un Rucellai, ebbe la generosa idea di farla edificare a sue spese, se Santa Croce non ebbe la sua che nel 1863,[1] Santa Maria del Fiore dovette aspettare sino 1887 tale compimento, secondo me, indispensabile ad ogni santuario. Ma c'è una chiesa Fiorentina ancora più maltrattata, ed è: San Lorenzo, la parrocchia dei Medici. Eppure Dio sa se vi mancarono progetti di facciata, dopo il concorso indetto nel 1516 da papa Leone! Del resto è meglio così: poichè le facciate non dovevano aver la loro origine nello stesso tempo del corpo della chiesa, tanto valeva lasciarle allo stato di muraglie senza ornamento! I Milanesi non si credono oggi obbligati a sostituire con una facciata gotica, la facciata Rinascimento che il secolo XVI ha elargito al loro Duomo! Sia pure a rischio di prolungare oltre misura tale discussione, aggiungerò che per quanto riguarda Milano, coloro che tentano di restituire a qualsiasi monumento il suo carattere primitivo, a costo di demolirlo per metà, mi sembra battano una falsa strada. Una cattedrale quale è la loro, non costituisce soltanto un'opera d'arte, ma rappresenta nel medesimo tempo una pagina di storia; rispettiamo l'impronta postavi da ogni generazione; non sacrifichiamo l'interesse storico colla leggerezza che caratterizza tanti architetti dei giorni nostri.

L'Eucaristia, scultura del Campanile.
(Secolo XIV.)

La storia della facciata primitiva del Duomo di Firenze, — per ritornarcene a questa — è delle più oscure: non si sa neppure se il muro attuale corrisponda o no al muro eretto da Arnolfo. Un fatto certo si è, che tale facciata, sebbene incompleta, era ornata di innumerevoli statue, da quelle dei maestri del XIV secolo sino a quelle del Donatello (oggi esposte nell'interno, per esempio: Coluccio Salutati, Gianozzo Manetti ed il Poggi).

Le statue, colle quali gli artisti del XIV secolo hanno ornato — non si può dire arricchito — il Campanile, fecero toccare con mano la decadenza, il rimpicciolimento della scultura fiorentina dopo Andrea da Pisa. Le statue scolpite verso la stessa epoca per la facciata non hanno diritto ad una stima maggiore. Sebbene da lungo tempo separate dall'edifizio a cui erano destinate, tali produzioni devono essere qui menzionate; ci for-

[1] E fu uno straniero, l'inglese Sloane, che diede il mezzo milione necessario alla costruzione.

niscono una nuova testimonianza di decadenza che nulla faceva prevedere dopo le importanti conquiste di quei tre grandi innovatori che furono: Niccolò, Giovanni ed Andrea Pisano.

Quelle fra le statue che giunsero sino a noi (quattro furono collocate presso la Porta Romana, altre entrarono nel Museo del Louvre, colla collezione Campana), non rappresentano nè filosofi, nè poeti antichi, come lo si credeva (le teste sono rimesse), bensì dei profeti e degli apostoli, come fu dimostrato da Luigi Courajod, il compianto conservatore del Museo del Louvre. Il sapiente archeologo, con cui sono lieto di trovarmi d'accordo, almeno su questo punto speciale, aggiunge che tali statue sono "orribili fantocci."

Si attribuisce d'ordinario ad Andrea Pisano, sulla fede del Vasari (Cavallucci si astiene dal giudicare), un'altra statua della facciata, quella del papa Bonifacio VIII, per lungo tempo esposta negli "Orti Oricellari" (i giardini Ruccellai) e che nel 1895, grazie alla liberalità del duca Sermoneta, fu resa alla cattedrale. Ma quest'opera, come me ne potei convincere *de visu*, è d'una fattura troppo rigida, troppo liscia per derivare dalla mano d'un artista tanto eminente. Eccone un rapido schizzo. "Il papa è seduto, ed alza la destra (la sinistra è spezzata). L'iscrizione BONIFATIVS P. P. VIII, ci indica quale sia il personaggio rappresentato. I due apostoli che tengono compagnia al pontefice, san Pietro[1] e san Paolo hanno le teste rimesse. I loro panneggiamenti, di stile gotico, sono discreti. Anche i due angioli hanno le teste rimesse; quella dell'angiolo a sinistra sembra anzi antica, cioè romana; ma i loro panneggimenti sono d' un' estrema povertà.

Sarebbe ingiusto lasciare il lettore sotto tale impressione. A Firenze stessa, verso la metà del XIV secolo, un altro scultore, Orcagna, creava, verso quest'epoca il suo ammirabile tabernacolo di Or San Michele, con cui faremo conoscenza quanto prima, mentre ad Orvieto degli scultori anonimi — probabilmente Senesi — arricchivano la facciata della cattedrale con quel capo d'opera, che si chiama il *Giudizio Universale.*

Dopo questa necessaria digressione, termino ora la storia, stavo per dire, l'odissea della costruzione della facciata.

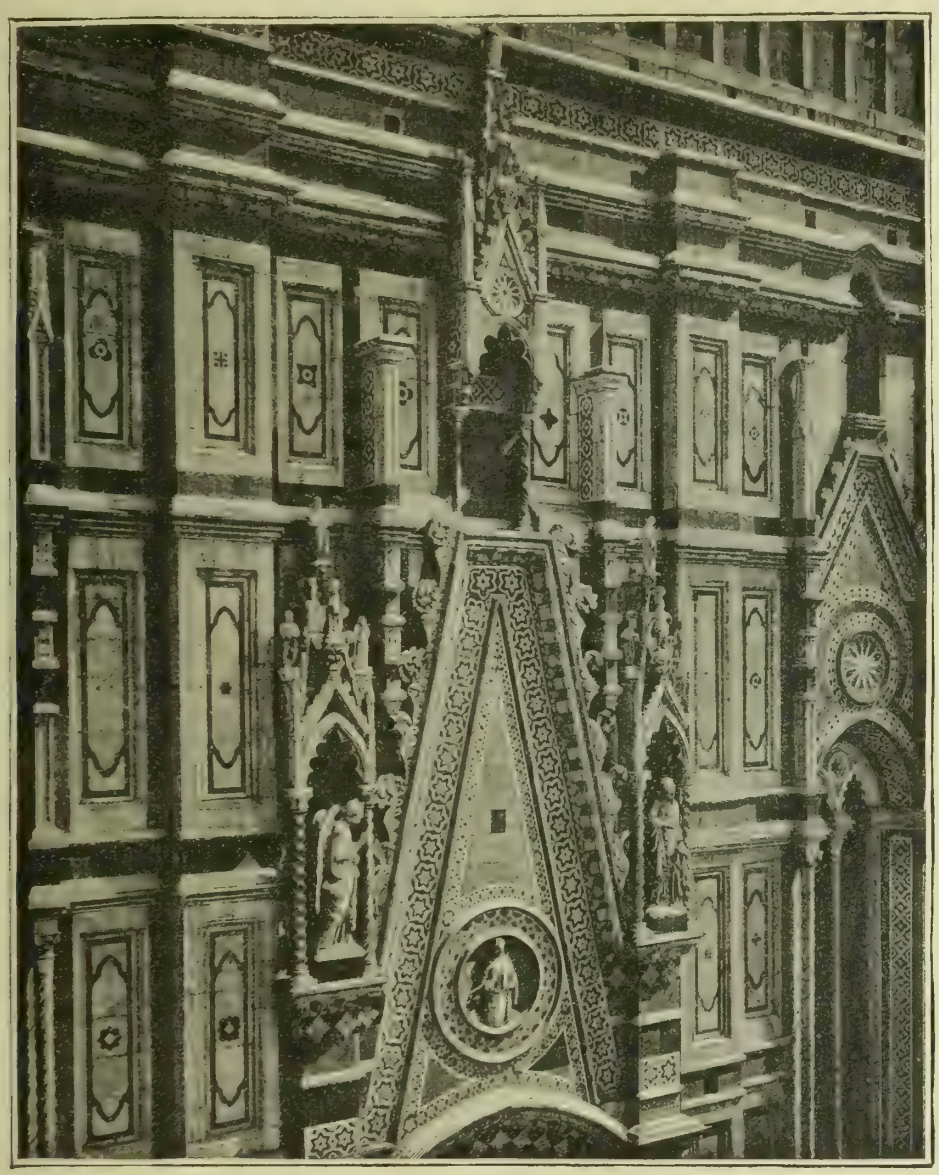
Nel 1490 Lorenzo il Magnifico aprì un concorso (era il cavallo di battaglia per quei Fiorentini, così grandi ragionatori e così caustici!) per dare a Santa Maria del Fiore il supplemento di decorazione che le mancava. Egli stesso, il furbo diplomatico, il poeta ispirato, il conoscitore emerito non sdegnò d'entrare in lizza: il suo progetto fu sottoposto al ballottaggio, come quelli dei suoi emuli, i semplici artisti. Da questo concorso provenne ciò che si poteva aspettare: le incertezze della commissione arrestarono di botto lo slancio popolare. Circa vent'anni più tardi, un altro dei Medici, il figlio di Lorenzo il Magnifico, papa Leone X, nel momento di fare il suo ingresso trionfale nella sua città natale, da cui se n' era fuggito travestito in seguito ad una rivolta, dette l'ordine di mascherare quell'immenso muro che disonorava il più bell'insieme della città. Sculture, pitture, marmi, nulla fu trascurato per comporre una facciata in forma d'arco di trionfo, con statue di profeti nelle nicchie, e dei bassorilievi rappresentanti scene dell'Antico Testamento!

Nel 1587, l'antica facciata fu definitivamente demolita, e le statue andarono disperse. Ma tutti i progetti di ricostruzione formati sia nel secolo XVI, sia nel XVII, aborti-

[1] La statua di san Pietro è opera di Francesco di Neri, denominato il Pellajo, che la scolpì nel 1362 (Cavallucci, *Santa Maria del Fiore*, p. 125).

rono senza eccezione alcuna. Ad un dato momento, la decorazione del muro non si componeva che di affreschi, simulanti tutta una costruzione architettonica.

Spettava al secolo XIX completare su questo punto l'opera di Arnolfo e di Talenti: i lavori ripresi nel 1860, coll'aiuto di sottoscrizioni private, furono terminati nel 1887, e Santa Maria del Fiore vanta oggi una decorazione ricchissima (sebbene la spesa non superasse un milione di lire). La nuova facciata, composta dall'abile architetto fiorentino Emilio de Fabris († 1875), s'accorda convenientemente col resto dell'edifizio, benchè tre cuspidi, corrispondenti alle tre navate, e come quelle del Duomo d'Orvieto, avrebbero certo prodotto più effetto dell'unica cuspide adottata da de Fabris.[1]



Frontone della porta della Mandorla.

[1]) Descrivere le cerimonie, le feste d'ogni genere, di cui S. M. del Fiore fu il teatro, sarebbe come dipingere i fasti della Repubblica Fiorentina dal XV al XIX secolo. Fu sotto queste vôlte che nel 1419 l'antipapa Giovanni XXIII si sottomise al papa Martino V; che il concilio di Firenze nel 1439 tenne la sua seduta di chiusura, innanzi al papa Eugenio IV ed all'imperatore Giovanni Paleologo; che Giuliano dei Medici cadde nel 1479 sotto il pugnale dei Pazzi; che Savonarola fece udire le sue eloquenti e violente prediche.

Finita la parte della critica, è venuto il momento di rendere omaggio alle bellezze dei particolari che attraggono a Santa Maria del Fiore tutti gli amici dell'arte.

Facendo il giro di questo immenso poligono, più d'una sorpresa — e gradevolissima — ci attende. Prima di tutto l'eleganza e la varietà delle incrostazioni, composte da lastre di marmo bianco di Carrara, di marmo verde di Prato e di marmo rosso delle Maremme. Gli Italiani si distinsero sempre nei diversi rami del musaico; a Santa Maria del Fiore, essi hanno superato loro stessi. Che peccato che tali intarsii non resistano più a lungo all'azione dell'atmosfera. Ad ogni istante bisogna rinnovarli, e questo non è una cosa indifferente di certo!

Sebbene il partito adottato in massima per l'esterno di Santa Maria del Fiore sia l'ornamentazione liscia, in certi punti, si unì a quest' ultima la decorazione in rilievo. Prendiamo la prima porta laterale settentrionale: il musaico e la scultura si sposano a un'arte perfetta, malgrado la severità relativa dello stile; gli stipiti sono fiancheggiati da colonnette, la cui parte inferiore è come protetta da leoni o leonesse, l' uno che tiene fra le zampe un fanciullo nudo, l'altra che veglia sui suoi nati. Nella lunetta una scultura perfettamente arcaica, una Vergine fra due angioli.

La seconda porta, dallo stesso lato, "la porta della Mandorla,[1]" è ancora più ricca: non vi sono che fascie di verde di Prato, colonnette incrostate con marmo nero, pilastri che spariscono sotto le sculture, teste di leone in bronzo, statuette d'apostoli, statue alla base e sulla cima dei pinacoli; infine, per completare tale quadro abbagliante, un musaico in cubi di vetro, a fondo d'oro, un'*Annunciazione* eseguita alla fine del secolo XV dal Ghirlandajo. Io dirò tosto, che da quanto si può giudicare di questa composizione nel suo stato attuale (fu molto ritoccata), essa manca di idea direttrice; l'oro vi è prodigato senza necessità.

Il privilegio delle fondazioni collettive, che come il Duomo di Firenze richieggono il concorso di venticinque o trenta generazioni, è di farci assistere alle vittorie come pure alle disfatte. E raro che nel corso d'una sì lunga odissea, esse non offrano, se non ai vinti, almeno ai loro discendenti, l'occasione d'una rivincita.

È così che a Santa Maria del Fiore, senza nemmeno varcare la soglia del santuario, abbiamo il piacere di scoprire, accanto agli informi tentativi lasciati dai successori di Andrea Pisano, la prima manifestazione d'un'arte novella, d'un'arte piena di freschezza, di spirito e di vita. Le curvature di volta e i pinacoli delle porte laterali, ecco il dominio in cui gli innovatori tentarono alla fine del secolo XIV ed al principio del XV, uno sforzo che, per allora, riuscì decisivo.

Questa volta, del resto, come un secolo prima, il segnale della rivoluzione fu dato da uno straniero e non da un Fiorentino. La scultura toscana doveva ai Pisani il suo primo impulso: fu ad un Fiammingo o ad un Tedesco, ch'essa dovette l'evoluzione, che riuscì, dopo un rapidissimo contatto, ai trionfi del Ghiberti e di Donatello.

Di questo ospite misterioso noi non sappiamo che una cosa, cioè che si chiamava Pietro di Giovanni, oppure Pietro Tedesco. Basterà ricordare che dal 1386 al 1402 questo maestro eseguì la decorazione della seconda porta meridionale del Duomo.

Malgrado il titolo pomposo di *Precursore di Donatello*, che gli fu accordato, malgrado ciò che poteva esservi di fecondo nel suo insegnamento, guardiamoci da troppe illusioni; l'artista fiammingo o tedesco non era un' aquila; vi si riscontra un'ispirazione

[1] Tale nome le viene dalla gloria in forma di mandorla, in cui è posta la Vergine scolpita sopra la porta.

pesante, ed una mano poco esercitata, egli non aveva per sè che il suo spirito d'iniziativa. S'egli tanto influì sulla scultura fiorentina, non fu già pel suo talento, ma per le sue origini; intendo dire, quale rappresentante di quello stile gotico, che da un secolo penetrava in Italia con tante ramificazioni.

La porta laterale del nord, o "Porta della Mandorla„ di cui abbiamo poc'anzi parlato, ci inizia nello stesso tempo ai tentativi di Niccolò Lamberti d'Arezzo, e a quelli di Nanni di Banco. Vi ha un abisso tra la distinzione di questi maestri e la rozzezza di Pietro di Giovanni.

Parecchie delle figurine nude del Lamberti hanno fatto già un così evidente progresso, che è impossibile ritenerle anteriori a Donatello; esse dimostrano altrettanta purezza dell'*Isacco* del Ghiberti: tale è l'*uomo nudo*, con una clamide sulla spalla sinistra. Quanto all'alto rilievo di Nanni di Banco, la *Madonna della Cintola* (la Vergine che consegna la cintura a san Tommaso), respira una freschezza ed una grazia insuperabile: troppo presto il naturalismo, spesso brutale, di Donatello, sostituì la ricerca del carattere a quella della bellezza che si incarna in sì alto grado nelle opere di Nanni.[1]

Sulla porta stessa della "Mandorla„, due statuette di profeti, eseguite nel 1406 e nel 1408, ci iniziano ai primi tentativi di Donatello. L'una di esse ci rivela, secondo Schmarsow l'influenza di Niccolò Lamberti, l'altra quella del Ghiberti, cioè dei due artisti che derivano direttamente dallo stile gotico, quello stile che fu pure la fonte principale a cui Donatello, ancor giovane, si ispirò. Ho io bisogno d'aggiungere, dopo tale accertamento, che i panneggiamenti vi conservano ancora alcun che di convenzionale e di rigido?

All'esterno, non meglio che all'interno, Santa Maria del Fiore produce l'impressione dell'infinito, particolare a tante cattedrali gotiche: non vi si trova nè varietà di combinazioni (vôlte più piccole corrispondenti alle vôlte principali, esse pure suddivise in vôlte ancor più piccole), nè scherzi di luce. Nulla di più privo di garbo, nè di più vuoto di questi colonnati di pietra grigia colla loro doppia fila di pilastri: non è più il gotico, e non è ancora il Rinascimento. Nell'interno vastissimo, tutto è allo stesso livello; le parti basse si collegano alla navata principale in modo da formare con essa una specie di piazza, ove la vista è limitata dal muro destro, liscio, nudo, coperto d'un'orribile tinta gialla, senza cappelle laterali, senza nicchie, senza nulla che conferisca degli sfondi, del chiaroscuro, del mistero. La mancanza di sedie e d'altri mobili, tranne che in un angolo e nel coro, ove sono degli stalli moderni, in legno dipinto d'un pessimo gusto, aumenta ancora la nudità dell'ambiente.

Tutto, sino al pavimento, cominciato sui disegni di Baccio d'Agnolo, l'abile architetto del XVI secolo, continuato su quelli di suo figlio Giovanni, tutto rattrista lo sguardo: non vi sono che dei grandi disegni vuoti, rettangoli, ottagoni, ecc., di marmo bianco e grigio, e in qualche punto anche rosso.

Come mai nel paese del colore si ebbe ricorso ad una simile monocromia?

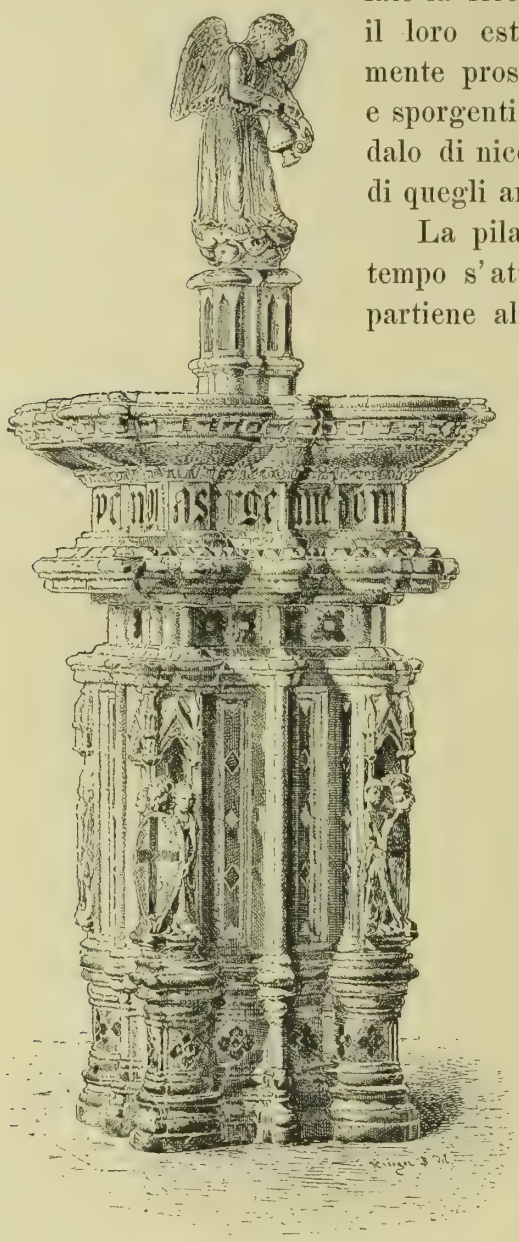
Sopra un fondo così monotono ogni oggetto perde il suo splendore. Collocate pure a Santa Maria del Fiore un numero dieci volte maggiore di sculture che non ne contenga attualmente, essa apparirà sempre vuota. Sembrerebbe che, come a San Pietro in Roma, l'architetto abbia mirato soltanto all'insieme. Soltanto la cupola coi suoi otto giganteschi oculi, provvisti d'invetriate, colpisce per le sue dimensioni e per la

[1] Con piacere vi segnalo il simpatico studio consacrato a Nanni di Banco di Marcel Reymond, nella *Gazzetta delle Belle Arti*, 1895, t I.

sua arditezza. Eppure, non dimentichiamolo, i capi d'opera che ornano Santa Maria del Fiore, formerebbero la gloria di dieci cattedrali e di dieci grandi città. Le creazioni della scultura vi si trovano in numero eccezionale, ed è da queste ch'io comincerò, com'è naturale, questa rapida ispezione.[1]

Dal XIV secolo il bisogno di far risaltare la forma sino all'inverisimile, e dall'altro lato la ricerca del colore e dello splendore, avevano raggiunto il loro estremo limite. Le superficie piane erano letteralmente proscritte; non si cercavano che gli angoli rientranti e sporgenti. L'occhio non sapeva ove riposarsi in un tal dedalo di nicchie e di rilievi. L'espressione della vita, agli occhi di quegli artisti inquieti, risiedeva nella varietà delle forme.

La pila dell'acqua santa del Duomo, di cui per lungo tempo s'attribuì il disegno a Giotto, ma che in realtà appartiene alla scuola di Pisa, fornì un esempio memorabile di siffatte combinazioni, e di tale alternarsi di linee. Si potrà giudicarne dalla nostra incisione. Quanto è leggera la pila dell'acqua santa, altrettanto pesante è il mausoleo del vescovo Antonio d'Orso († 1336) scolpito da Tino di Camaino, il compatriota ed il discepolo d'Andrea Pisano. Questo monumento consta d'una statua seduta sopra un sarcofago, sorretto da tre leoni, a cui una doppia arcata a mensola serve d'appoggio. Nulla qui che ricordi nè il vigore, nè la purezza della statuaria francese contemporanea.



La pila dell'acquasanta (Duomo).

Oltrepassiamo un secolo: nella storia d'un monumento quale Santa Maria del Fiore, è tanto come un lustro, e studiamo l'urna in bronzo che rinchiude le ceneri di san Zanobi, il primo vescovo di Firenze. Eccoci in pieno Rinascimento, innanzi ad una delle più pure creazioni del Ghiberti. Nella schiera d'angioli che sostengono la ghirlanda intorno all'iscrizione, l'artista spiegò una morbidezza, un'armonia, una soavità insuperabile. Egli si ispirò nei principii generali ai migliori modelli greci dell'antichità; ma rimanendo l'uomo del tempo suo per l'emozione e la freschezza. Gli altri bassorilievi contengono dei deliziosi quadri di genere.

Tale è, dapprima alla cattedrale, poi a Firenze, la quantità dei capolavori che

[1] Il presidente de Brosses, ad onta delle infinite eresie di cui si rese colpevole in materia d'arte, ha intravvisto tale legge, cioè che a Firenze la scultura è superiore alla pittura: "Il Vasari, dice egli, ha un bel incensare il suo paese a tale riguardo; se è per adulare sè stesso egli dovrebbe nascondere i suoi quadri che sono poco più che mediocri. In una parola ciò che v'ha di più curioso qui, in questo genere, è il vedere i primi monumenti dell'arte, fabbricati da Cimabue, Giotto, Gaddo Gaddi, Lippi, ecc., per la massima parte lavori cattivissimi, ma che servono tuttavia a dimostrare come il talento si sia sviluppato e perfezionato a poco a poco. Ma se la pittura qui è debole, in compenso vi trionfa la scultura; è la città delle statue per eccellenza".

attirano l'attenzione, che il lettore mi perdonerà se sorvolo su quelle pagine da me altrove apprezzate, per riservare il posto così guadagnato a quelle che ho il piacere di presentargli per la prima volta. Adunque egli mi permetterà di limitarmi ad una semplice menzione delle opere del capo della Scuola fiorentina primitiva, il grande Donatello. S' egli vuole ricorrere alla mia *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, vi troverà la descrizione del *san Giovanni* (1408-1415), che servì di prototipo al Mosè di Michelangiolo, quella del *Poggio*, finalmente la celebre *ridda di bimbi*, scolpita dal 1343 al 1440 per la tribuna dell'organo.

Genio forte, febbrile, con una tendenza all'improvvisazione, Donatello ha disgraziatamente trascurato troppo spesso di dare ai suoi lavori quel tocco che distingue Ghiberti; nelle sue pagine migliori egli lasciò sussistere molta durezza. Allorchè la composizione non gli veniva di getto, se ne stancava tosto, e talora abbandonava senza scrupolo il lavoro appena abbozzato.

Attorno a questo focoso innovatore s'aggruppano i suoi discepoli ed anzitutto quel bel talento che si chiama Nanni di Banco. Il suo *San Luca seduto* (1508-1515) meritò di venir attribuito allo stesso Donatello, tanto è grandioso e bello.

Statua di San Giovanni del Donatello (Duomo).

Lo scultore che per ordine cronologico segue Donatello, Luca della Robbia, non deve la sua celebrità soltanto all'invenzione od al perfezionamento delle terre cotte o verniciate; egli ha nello stesso tempo diritto a tutta la nostra stima per le sue sculture in marmo — specialmente per gli altirilievi — in cui havvi tanta purezza e raccoglimento, un incantesimo così penetrante.

A Santa Maria del Fiore Luca è rappresentato dai bassirilievi in marmo della tribuna degli organi (che formano riscontro a quelli di Donatello), dalle porte di bronzo di una delle sacristie eseguite in collaborazione con Michelozzo e Maso di Bartolomeo, indi da due altirilievi in terra cotta verniciata, incrostati nei timpani delle due sacristie: la *Risurrezione* (1443) e l'*Ascensione* (1446-1450).

Qualche data per fissare la cronologia della vita artistica di questo eminente maestro: nato nel 1400, Luca riceveva nel 1431 l'ordinazione dei bassirilievi destinati alla tribuna dei cantori del Duomo (terminati verso il 1440) e nel 1437 quella dei bassirilievi destinati al Campanile. Nel 1443, si fa menzione per la prima volta delle sue

sculture in terra cotta verniciata. Dal 1446 al 1474 egli lavorò alle porte di bronzo d'una delle sacristie della cattedrale. Morì il 22 febbraio 1482.

Quanto slancio Donatello mise nella sua *ridda di bimbi*, altrettanta ponderatezza usò Luca sacrificando alla saggezza, alla moderazione, al ritmo. Non è già ch'egli non sappia animarsi, ma egli non intende mai uscire dai limiti impostigli dalla cornice architettonica; per ispirito d'osservazione e d'esattezza certi suoi gruppi sono veri prodigi. Già i contemporanei vi ammiravano — lo afferma il Vasari — il moto della gola in quelli che cantano, il battere delle mani in quelli che leggono la musica per di sopra le spalle dei cantori più piccoli.

Come questi cantanti, e questi suonatori o queste suonatrici di mandolino, di cetra, d'organo, eseguiscono bene la loro parte! L'autore studiò sul vivo i diversi aspetti che l'emissione del suono dà alla fisonomia; al solo guardare l'uno o l'altro degli esecutori, si vede che l'uno — il maggiore — ha una voce di baritono, e gli altri delle voci di soprano. Bisogna paragonare questo pezzo di scultura alla famosa pala d'altare dei Van Eyck, al Museo di Berlino: il talento d'osservazione non è minore.

E quanti soggetti attraenti, pieni di freschezza e di grazia! I cantori che leggono sopra la spalla l'uno dell'altro; uno colla mano appoggiata sulla spalla di quello che gli sta dinanzi, un secondo che segue col dito le note sul quaderno di musica, ed il maestro che, col braccio alzato, modera l'ardore dei più giovani!

Osserviamo che in questa scena i costumi sono francamente antichi: tuniche corte o lunghe, clamidi annodate sulla spalla, qualche volta degli stivaletti. Più innanzi, si trova, come in Donatello, una specie di camicetta che lascia le braccia nude, e forma sui fianchi un'apertura che si richiude con un bottone. Queste imitazioni non sono, peraltro, che un caso, un'eccezione. In un'epoca in cui gli artisti fiorentini, anche i più timidi, subivano il fascino dell'antichità, i Della Robbia si sforzarono di mostrare ch'era possibile fare una cosa ampia, morbida, armonica, senza copiare i modelli greci o romani; essi non intendevano del resto diventar tributari del medio evo, e non consultando che la loro ispirazione personale riuscirono ad elevarsi allo stile.

Se nei *Cantori*, la scena è disposta a scaglioni, nei *Suonatori di tamburo* è disposta in forma d'emiciclo; da ogni lato tre fanciulli, l'uno un po' più indietro dell'altro; nel centro uno dei loro compagni che sembra dirigere l'orchestra. L'ordine di questa composizione è perfetto e dimostra la superiorità dell'artista. Essa ci ricorda pure che giammai i Della Robbia si attennero al bassorilievo pittoresco, messo in moda dal Ghiberti.

Ai cinque gruppi, così raccolti, dei *Cantori* e delle *Cantanti*, dei *Suonatori d'organo* e dei *Suonatori di tamburo*, Luca della Robbia oppose cinque gruppi d'un ammirabile movimento, ma ritmico, trattenuto nei limiti della decorazione. Sono: i *Suonatori di tromba*, i *Suonatori e le Suonatrici di chitarra*, *i Suonatori di cembalo*, e finalmente i *Danzanti*.

La ginnastica del movimento e della disposizione non fu mai tanto osservata quanto in questi bassorilievi. Non c'è alcun altro modello da raccomandare più calorosamente ai giovani scultori desiderosi di abituarsi a superare le difficoltà ed a familiarizzarsi con tutte le risorse della loro arte. Ora trattasi dal contrasto di atteggiamenti fra i più spiccati, ma che si risolvono in una perfetta armonia, tanto più vibrata perchè riposa sopra uno sforzo maggiore; ora un ritmo unico domina in tutte le figure, come in questo magnifico gruppo dei sei bimbi, visti di profilo, di tre quarti, di dietro, poi ancora di profilo, e finalmente di prospetto, in modo da esaurire tutta la serie delle combinazioni

plastiche. Tale lavoro straordinario, che non pecca che per una certa pesantezza nelle gambe, può lottare con qualsiasi bassorilievo antico.

Però la più popolare fra coteste composizioni è quella dei *Suonatori di tamburo:* nel centro due fanciulli nudi, di cui quello di destra sembra ispirato a qualche giovane fauno greco o romano, stanno l'uno dirimpetto all'altro. Uno colle mani stese si dondola sopra un piede, padrone d'ogni suo movimento; l'altro, trasportato dal suo slancio, è costretto ad appoggiarsi sopra uno dei suonatori di tamburo per non cadere addosso al suo compagno.

Citerò ancora la composizione che si svolge in forma di fregio, come un Baccanale antico: i suonatori di cembali, che camminano lentamente o corrono, o si slanciano a precipizio. La gradazione dei movimenti è prodigiosa.

Particolare della statua di San Luca, di Nanni di Banco (Duomo).

Questa celebre serie basterebbe a provare che Luca della Robbia era uno scultore di razza, degno di competere coi più grandi, il vero emulo del Ghiberti e di Donatello.

Sarebbe stato meglio, per la gloria di Della Robbia, che la sua collaborazione nella decorazione della cattedrale si fosse limitata alla tribuna dei cantori: in questo caso egli non sarebbe stato rappresentato nel santuario che da un capolavoro. Disgraziatamente per lui e per noi, egli sollecitò ed ottenne la direzione delle porte di bronzo di una delle sacristie (colle figure degli Evangelisti, dei Dottori della Chiesa, ecc.), ed in questo lavoro, a cui egli si dedicò totalmente per 33 anni, spiegò la stessa pesantezza che pose nei rilievi del Campanile, invece di manifestare la grazia e la purezza che distinguono il rimanente delle opere sue. Infatti queste opere in generale costituiscono un'imitazione imperfetta di quelle del Ghiberti; esse offrono specialmente il soggetto di teste in altorilievo che spiccano sui compartimenti. Ma le pieghe dei panneggiamenti formano una linea troppo regolare e troppo lunga, i tipi non hanno nè la distinzione, nè la finezza di quelli di Ghiberti. In una parola, per trionfare delle difficoltà inerenti ad un lavoro in bronzo, sarebbe stata necessaria la pratica dell'oreficeria, come la possedevano Ghiberti e Donatello. Ora Della Robbia fu uno statuario di razza, e nient'altro.

Ma la tentazione è troppo forte: abbandoniamo per un momento l'ordine cronologico e Della Robbia, per penetrare in questa sacristia, di cui egli si limitò a decorare l'esterno: gli intarsi che coprono le pareti sono dello stile più sobrio e più elegante (rappresentano fra l'altro dei vasi di fiori) e le statue pure in legno che vi stanno sopra, — genii nudi che sostengono dei festoni — ne fanno risaltare l'eleganza, quantunque abbiano troppa ricercatezza. Abbiamo innanzi a noi un lavoro di Giuliano da Majano, l'abile architetto ed intarsiatore fiorentino del XV secolo. La scultura in marmo è pure ben rappresentata: uno dei lavabo ha per autore Mino da Fiesole; è forse il più perfetto quanto allo stile; ma io preferisco l'altro, scolpito da un allievo di Donatello, Buggiano, tanto n'è grazioso il soggetto: i due bambini nudi sono seduti sopra un otre, da cui col loro peso fanno uscire l'acqua.

Oltre alle sculture in marmo ed in bronzo di Luca della Robbia, la cattedrale fiorentina ci offre la più antica terracotta verniciata, di data sicura, eseguita da quel

maestro. È la *Risurrezione di Cristo*, 1443, a cui fece seguito l'*Ascensione di Cristo*, 1446-1450. Queste due pagine sono ben lontane dal dimostrare la facilità di linee e la soavità d'espressione, che distinsero in seguito il capo della dinastia dei Della Robbia. Nella prima la disposizione ha ancora qualche cosa d'angoloso, e gli atteggiamenti alcunchè di forzato (osservate gli scorci dei custodi della tomba). C'è più slancio nella seconda; gli apostoli che in ginocchio ed a mani giunte guardano il loro maestro, che s'innalza verso i cieli, benedicendoli, sono davvero tali da commuovere.[1]

Della vernice delle terrecotte a cui il Della Robbia deve la parte migliore della sua celebrità, non dirò che una cosa: cioè che se la fabbricazione delle maioliche policrome era conosciuta lungo tempo prima di lui, come la modellazione delle statue e dei bassorilievi in terracotta, questo maestro però sembra abbia avuto pel primo l'idea d'applicare alla scultura il processo della colorazione, unicamente usato, prima di lui, per le stoviglie o le superficie piane. Cavallucci e Molinier nella monografia ad esso consacrata sono disposti ad accettare a questo riguardo la leggenda formatasi attorno al loro eroe e di cui si fece eco Vasari.

I cantori di Luca della Robbia (Duomo).

Verso la fine del secolo XV, Lorenzo il Magnifico, riprendendo l'idea già espressa nel 1393, decise di fare del Duomo il Pantheon delle glorie fiorentine. A tal progetto, abortito poi in seguito alla morte del Magnifico, e alle lotte civili, si collegano i busti di Giotto, il rinnovatore della pittura, e di Caccialupi, l'abile costruttore d'organi. Coteste effigie sono dovute allo scalpello vivace ed elegante di Benedetto da Majano, uno dei più graditi tra i quattrocentisti fiorentini, l'architetto del palazzo di Filippo Strozzi e lo scultore del busto dello stesso Filippo, acquistato alcuni anni fa dal museo del Louvre.

Non fu colpa degli amministratori di Santa Maria del Fiore, se il loro santuario non s'arricchì d'una lunga serie di capolavori scolpiti dal loro illustre concittadino Michelangelo: sin dal 1503, essi gli ordinarono le statue dei dodici *Apostoli* dandogli un termine di dodici anni di tempo per compierli. Ma il maestro sopraccarico d'altre

[1] Si affermò talora che da principio Luca della Robbia non usò che due colori, il bianco ed il celeste. Ma è certo che nei suoi *Evangelisti*, della Cappella dei Pazzi, che contano fra le sue prime produzioni, e il cui stile è ancora più arcaico di quello della *Risurrezione* del Duomo, egli ha già unito a questi due colori il verde, il violetto ed il giallo, riservandoli, è vero, quali accessorii.

commissioni non riuscì che ad abbozzare una di tali statue, il *San Matteo*, oggidì conservato all'Accademia di Belle Arti a Firenze. Negli ultimi anni, ridivenuto più libero delle sue azioni, egli volle dimostrare la sua gratitudine ai suoi concittadini, e nel medesimo tempo innalzare a sè stesso un monumento nella sua città natale; le statue degli Apostoli essendo state nel frattempo affidate ad altri artisti, egli rivolse tutti i suoi sforzi sopra un gruppo rappresentante la *Deposizione della Croce*. Dichiariamolo

La Pietà, di Michelangelo (Duomo).

sùbito: il lavoro riuscì male; Michelangelo stesso ne rimase così malcontento da farlo a pezzi; non ci vollero che le vive istanze dei suoi amici per far ch'egli acconsentisse allo scultore Tiberio Calcagni di rimetterlo insieme. Cotesto gruppo malaugurato non era ancor alla fine delle sue peripezie: soltanto nel 1722 venne collocato nella metropoli fiorentina.

Michelangelo, non ci si stanca mai di ripeterlo — e la *Deposizione della Croce*, come pure la *Pietà* non possono che rafforzare tale nostra convinzione. — Michelan-

gelo, dico io, emergeva anzitutto nelle figure isolate: invece i bassorilievi e i gruppi non erano cose per lui; refrattario agli insegnamenti della pittura, egli ignorò sempre l'arte di riunire le une alle altre le figure. Che ne risultò? Che il gruppo di Santa Maria del Fiore pecca per mancanza di armonia e di ritmo, malgrado la convinzione e il dolore — una specie di dolore ottuso — dei personaggi che sostengono il cadavere di Cristo. Le figure non si staccano abbastanza le une dalle altre; esse presentano troppi urti e troppe disarmonie per soddisfare l'occhio e la ragione. Non ci vuole meno del gran nome del Buonarroti, per interessarsi a questa senile produzione.

Il più seducente degli scultori fiorentini del XVI secolo, Jacopo Sansovino, che fece poi gran fortuna a Venezia nella sua doppia qualità di scultore ed architetto, è rappresentato nel Duomo da una statua di apostolo (una di quelle ch'erano primieramente ordinate a Michelangelo), la statua del suo patrono *San Giacomo*. Quest'opera cospicua fa pensare a Donatello: uguali sono gli effetti dei panneggiamenti. In quanto alla espressione, essa ricorda uno dei più eminenti discepoli di Donatello: Nanni di Banco.

È pure a Santa Maria del Fiore, che noi incontriamo per la prima volta l'artista mediocre e malefico, che osò rivaleggiare con Michelangelo; Baccio Bandinelli[1] (1493-1560). Maldicente, intrigante, indelicato, accattabrighe, questo artista riuscì più d'una volta, grazie alle antiche relazioni di famiglia coi Medici, a spodestare i maestri più eminenti.

Nel 1547, Bandinelli e Giuliano d'Agnolo fecero accettare a Cosimo I un progetto di un cancello che da solo doveva costituire un vasto monumento, ornato a profusione di statue e di bassorilievi, di marmi e di bronzi. Tale lavoro barocco disonorò il Duomo sino al 1842, epoca in cui venne tolto, non lasciando sussistere altro che il basamento di marmo, colle sue figure d'apostoli o di santi scolpiti in bassorilievo dal Bandinelli e da Giuliano dell'Opera. In queste figure, che sono più di Donatello che di Michelangelo, si è colpiti per l'abuso degli effetti di torso: nulla di più declamatorio, nè di più vuoto.

Sulle opere di pittura che ornano Santa Maria del Fiore, io sarò breve e con ragione: queste opere non hanno altro vantaggio che la loro varietà — il musaico, la pittura sul vetro e l'affresco vi sono posti a contribuzione; — ma non ci offrono una pagina grande come quelle che abbondano in molte altre chiese fiorentine, e senza cercar molto lontano, in Santa Maria Novella od a Santa Croce.

Il musaico, che si trova nell'interno della facciata, nell'arcata a sesto acuto sopra la porta centrale, l'*Incoronazione della Vergine*, si raccomanda tanto per la sua antichità ed il suo splendore, quanto pel nome del suo autore Gaddo Gaddi († 1333), il discepolo prediletto di Giotto.[2]

Fra gli affreschi, i due più antichi, le effigie equestri di sir John Hawkood (Giovanni Acuto († 1394), il condottiero inglese divenuto il più devoto alleato della repubblica fiorentina, dopo esserne stato il più accanito avversario, ed un altro condottiero

[1] Benvenuto Cellini, ch'era il suo mortale nemico, lo chiamava *buaccio* (gran bue).

[2] La composizione è altrettanto semplice che maestosa: da una parte Cristo seduto in atto di benedire, rivolto verso la madre, a cui posa sul capo una corona; dal lato opposto, la Vergine pure seduta, china dinanzi al figlio e che stende la mano quasi per rispondere alla sua benedizione. Per fondo uno strato d'oro che simula l'azzurro delle regioni celesti; per vestiti delle stoffe broccate d'oro, metallo che formava in quell'epoca l'*ultima ratio* del lusso. Pure d'oro sono i nimbi circondati da una linea nerastra. Le due figure appaiono ben conservate; esse ricordano i musaici del Battistero, sui quali però la vincono in maestà.

Niccolò da Tolentino († 1433), vantano il nome di Paolo Uccello, il sincero e barocco campione della prospettiva, e di Andrea del Castagno, realista non meno accanito.

Sebbene manchino di nobiltà, e la conservazione ne sia difettosa (l'Hawkood fu ridipinto in parte nel secolo XV da Lorenzo di Credi), queste pitture hanno del carattere e della forma. Si osserverà nella prima l'uso di un chiaroscuro verdastro, che spicca pel contrasto colle bardature e gli ornamenti del cavallo, che sono rossi. L'inquadratura è composta di soggetti che appariscono posteriori a Paolo Uccello; dei grifoni, dei vasi, ecc.

Le vetrate della cattedrale derivano da disegni forniti da una pleiade di celebri artisti — Ghiberti, Donatello, Paolo Uccello, ecc. — Il lettore mi scuserà, s'io qui non mi estendo di più, e se lo indirizzo per maggiori dettagli, ad un lavoro speciale. [1]

Un'ultima manifestazione della pittura fiorentina, " last not least „ (l'ultima, non la minima) per dirlo cogli Inglesi, ci si offre sotto la cupola. Sono i *Libri corali*, che servono ancor oggi alla celebrazione degli uffizii. In questa corsa io sono dolente di non poter trattenermi sulle produzioni della miniatura fiorentina, sui capi d'opera degli Attavante, dei Gherardo, dei Monte di Giovanni. Quante volte nel corso delle mie innumerevoli gite a Firenze io m'ero ripromesso di studiarle a fondo, sotto gli auspici del mio sapiente e gentile confratello, l'abate Anziani, l'antico prefetto della Laurenziana. Io avevo cominciato ad esplorare questo *mare magnum*, ero giunto sino ad Attavante, il miniaturista officiale di Lorenzo il Magnifico, dei Pontefici, del re d'Ungheria. Il destino mi ha sempre impedito di completare la mia esplorazione, ed è, alle analisi disordinate, ma spesso profonde, di Rio, l'autore dell'*Arte cristiana*, ch'io sono costretto di pregare il lettore a volersi rivolgere.

La storia della pittura finisce a Santa Maria del Fiore con una nota ch'io qualificherei ben triste, se non vi si unisse una gran dose di grottesco. Nel 1572, il bravo Vasari, oggi più conosciuto come storico d'arte, che come artista, decise il duca Cosimo I a far ornare con affreschi l'interno della cupola. Egli scelse per soggetto della composizione il *Giudizio universale*, e pregò il suo amico don Vincenzo Borghini, presidente dell'Accademia fiorentina di Belle Arti, d'elaborare per lui un buon programma. Era l'età dell'oro della pittura letteraria: Borghini non dedicò meno di dieci pagine per parlare dei personaggi storici, e delle figure allegoriche, che intendeva introdurre nella composizione. L'11 giugno dello stesso anno, il Vasari si pose all'opera, dopo aver fatto celebrare la messa dello Spirito Santo, e sebbene fosse costretto ad ogni istante di tornarsene a Roma, al servizio di papa Gregorio XIII, egli spinse avanti il lavoro con una febbrile attività. Ma la morte lo sorprese il 27 giugno 1574. Il suo successore, Federico Zuccheri, non procedeva con minor rapidità di lui; cinque anni gli bastarono per condurre a termine questo ciclo gigantesco (1579), anzi egli distrusse completamente la parte dipinta dal Vasari, pel piacere di porvi le proprie composizioni.

Se la cupola del Brunellesco non ebbe una decorazione degna di lei, la colpa non è da attribuirsi agli amministratori fiorentini; gli onorari versati tanto a Vasari che a Zuccheri raggiunsero la rispettabile cifra di 12 o 13 000 ducati, cioè tre volte più di quanto era stato dato a Michelangiolo per gli affreschi della vôlta della cappella Sistina. Ma allora i pittori fiorentini o romani ignoravano ciò che fosse ispirazione, originalità e persino probità professionale; erano diventati dei *coloritori* e nulla più. I critici soltanto conservavano ancora delle tradizioni di buon gusto; tutta Firenze

[1] *Revue des Arts décoratifs*, 1891.

fu unanime a vituperare tanto l'opera del Vasari, quanto quella dello Zuccheri. Lo sdegno e lo sprezzo non scemarono col tempo; a diverse riprese la fabbrica del Duomo pensò di far ricoprire con un' intonacatura la gigantesca *gagliofferia* (tale è l'epiteto usato sin dal XVI secolo) che disonora il capo d'opera di Brunellesco.

Nel mio ultimo viaggio a Firenze (non ricordo se fu il ventiquattresimo od il venticinquesimo), il museo dell' Opera del Duomo formava il complemento obbligato ai tre edifizi che si chiamano: il Battistero, il Campanile e Santa Maria del Fiore.

Oggi, come i medici di Molière, quei signori dell' Opera hanno mutato tutto ciò. La collezione dipende ora della direzione generale dei musei fiorentini, direzione per l'addietro antiliberale, inospitale, ma che oggi, sotto gli auspici del commendatore Ridolfi, è venuta a miglior consiglio, a sentimenti più cortesi, e più degni d'una grande città internazionale, come Firenze. Si profittò del cangiamento di direzione, e dell'inevitabile collocamento del *tourniquet* a tassa, per ingrandire il locale, e specialmente per porvi i bassorilievi in origine scolpiti da Donatello e della Robbia per le tribune di Santa Maria del Fiore, la *Ridda dei Bimbi* e i *Fanciulli musicanti*, per lungo tempo conservati al Museo nazionale[1] o del Bargello.

L'incoronazione della Vergine, musaico di Gaddo Gaddi. (Duomo).

Gli amministratori delle collezioni fiorentine danno prova dello zelo più lodevole, ma se ne avvantaggiano solo i compilatori di guide o di descrizioni, sicuri di pubblicare ogni primavera una nuova edizione. Io lo dico caritatevolmente ai miei colleghi; allorchè vi occupate di Firenze non finirete mai; periodicamente al solstizio d'estate, o al solstizio d'inverno, sarete obbligati a rivedere il vostro lavoro, se non volete correre il rischio di lanciare i vostri lettori in labirinti inestricabili. E se non si trattasse che d'una sala o due aggiunte al resto! Ma vi sono continui spostamenti. Benediciamo, ad onta dei disagi che ci impongono, tali infaticabili organizzatori; non v'ha secondo me nessun' altra città, ove si faccia tanto con sì poco rumore. Vuol dire che per tenerci al corrente dovremo visitare più spesso le rive dell'Arno. Quale sarebbe quel barbaro che deplorerebbe un obbligo simile?

Il Museo dell'Opera occupa una casa di poca apparenza, situata sulla piazza stessa del Duomo. Nella corte, delle sculture del medio evo (una statua della Vergine seduta, ecc.), alcuni busti più moderni, delle colonne. Poi in un certo numero di sale, il Museo propriamente detto, che comprende dei quadri antichi, dei lavori d'oreficerie, dei ricami, ed una serie di ornamenti relativi al culto. Quanto il Battistero, il Campanile e il Duomo hanno importanza per la storia della scultura e della pittura, altrettanto il Museo ne offre per quella dei rami minori, non oso dire più umili, quali il musaico, l'oreficeria e il ricamo.

Due musaici in cubi microscopici, d'un millimetro di spessore, ci ricordano le relazioni dei Fiorentini coi Bizantini; essi ci riportano, come le incrostazioni monumentali

[1] Tolgo questi particolari da una corrispondenza pubblicata da Pératé nella *Gazette des Beaux Arts* (agosto 1892).

del Battistero, al secolo XII o al XIII. Le dodici grandi feste, simboleggiate da scene della vita di Cristo, formano il soggetto di tali meraviglie in cui la minuzia della mano d'opera non impedisce che la composizione sia piena di movimento e di forza al massimo grado: allorchè i Bizantini abbandonavano la solennità e la rigidità ad essi abituale, facilmente cadevano nell'eccesso opposto.

Un altro musaico, eseguito a Firenze da Davide Ghirlandajo, c' inizia al Rinascimento provocato in quest'arte verso la fine del secolo XV. Questo lavoro, composto di cubi abbastanza fini, rappresenta il vescovo san Zanobi di prospetto, a mezzo corpo, la testa circondata da un' aureola; quale sfondo, una veduta di Firenze. L' autore ha sbagliato trattando un quadro in musaico, come un quadro di cavalletto, e prodigandovi dei toni multicolori. L'altare d'argento, *il dossale*, conservato al museo del Duomo, d'onde si porta ogni anno al Battistero, il giorno di san Giovanni Battista, per esporlo all'ammirazione dei fedeli, è una pagina importantissima per la storia degli scultori-orefici di Firenze.

Quest'opera monumentale, ricca d'ornamenti d'oro, di smalti, di lapislazzuli, fu cominciata nel 1366 da Leonardo di ser Cristoforo, Betto di Geri, Cristofano di Paolo e Michele di Monte. Non era ancora finita verso la fine del secolo XV. Dopo che il celebre architetto scultore Michelozzo l'ebbe dotata d'una statuetta di san Giovanni Battista, alta m. 0,60, i più abili scultori orefici, Bernardo Cennini, Antonio Pollajuolo, Verrocchio, od anche degli orefici di professione, Antonio di Salvi, e Francesco di Giovanni, vi diedero l'ultima mano. Non farà meraviglia, vista la molteplicità dei collaboratori, il riscontrare della confusione nel dossale. Talune scene complicate, col loro fondo di paesaggi, talune linee angolose e discordi, ci riportano in pieno gotico, eppure, l' abbiamo detto, una metà almeno di questo monumento in miniatura appartiene all'êra del Rinascimento.

Gli artisti occupati nel completamento del dossale rispettarono per qualche tempo la traccia segnata dai loro predecessori. Tali sforzi sono visibili anche nella *Visitazione* del Pollajuolo, artista agitato quant' altri mai, e nella sua *Natività di san Giovanni Battista;* ambidue si distinguono per la regolarità, non si osa dire per la purezza delle linee. Nella *Presentazione della testa di san Giovanni ad Erode*, modellata e cesellata dal Verrocchio, le figure sono pretenziose e male equilibrate ad un tempo stesso, i drappeggi mal disposti; le stesse regole del bassorilievo vi sono violate nel senso che i personaggi del primo piano si staccano in altorilievo da quelli del fondo. Finalmente, nella *Decollazione di san Giovanni*, il carnefice, visto di dietro, offre la ricerca degli effetti di scorcio, e degli effetti dei muscoli, sì cari ai maestri fiorentini della fine del secolo XV.

La croce d'argento, cesellata dal 1456 al 1459 da Betto di Francesco Betti, Antonio Pollajuolo, e Meliano di Domenico, al prezzo di 3036 fiorini, 6 lire, 18 soldi, 4 denari (da 150 a 200 000 lire della moneta nostra), si risente pur essa della molteplicità di collaboratori.

L'arte tessile conta al museo del Duomo una pagina non meno importante: intendo parlare della serie di ricami fatti eseguire dalla corporazione dei mercanti dal 1466 in poi, per la decorazione del Battistero. I Mecenati fiorentini non esitavano, occorrendo, — il secolo XV era più liberale del XIX, — a ricorrere ad artisti stranieri: il fiammingo Coppino di Malines figura infatti tra gli interpreti dell' ampio lavoro, che non richiese meno di ventisei anni. Le fotografie della casa Alinari permettono di studiare nei menomi dettagli la tecnica e lo stile di questo ciclo consacrato all' illustra-

zione della *Vita di san Giovanni Battista:* esse ci dimostrano che i ricamatori troppo spesso tentarono di rivaleggiare colla pittura propriamente detta, e copiarono troppo letteralmente i modelli composti per loro da Antonio Pollajuolo.

In questo vasto museo ch'è Firenze è utile, allorchè s'incontra qualche pagina straordinaria, studiarla a costo anche di violare l' ordine storico o topografico. Se ne rimettete l'esame, correte il rischio di venir distratto ed assorbito da cento altre meraviglie. Cogliete l'occasione o, come dice il poeta: " Carpe diem „. È per questo che non abbandonerò la piazza del Duomo senza segnalare presso all' Opera del Duomo, al N. 26, un palazzo del XVI secolo, il palazzo Riccardi-Guadagni, costrutto da Gherardo Silvani, in rustico, d'un aspetto magnifico, ad un tempo ampio, severo, imponente; i suoi frontoni dalla vigorosa sporgenza, le imposte verdi, il tetto posto direttamente sul muro della facciata, senza il menomo architrave, la parte monumentale, il grandioso porticato che dà sopra un cortile, in fondo al quale sta una statua, tutto ciò forma nell'insieme un'armonia delle più complete e delle più fiere. Questa sarà decadenza, se si vuole, ma una decadenza degna della nostra stima.

V.

Il quartiere dei Medici. — Il palazzo Riccardi. — I conventi di Sant'Onofrio e di Sant'Apollonia. — La porta San Gallo. — La Basilica di San Lorenzo e la Biblioteca Laurenziana.

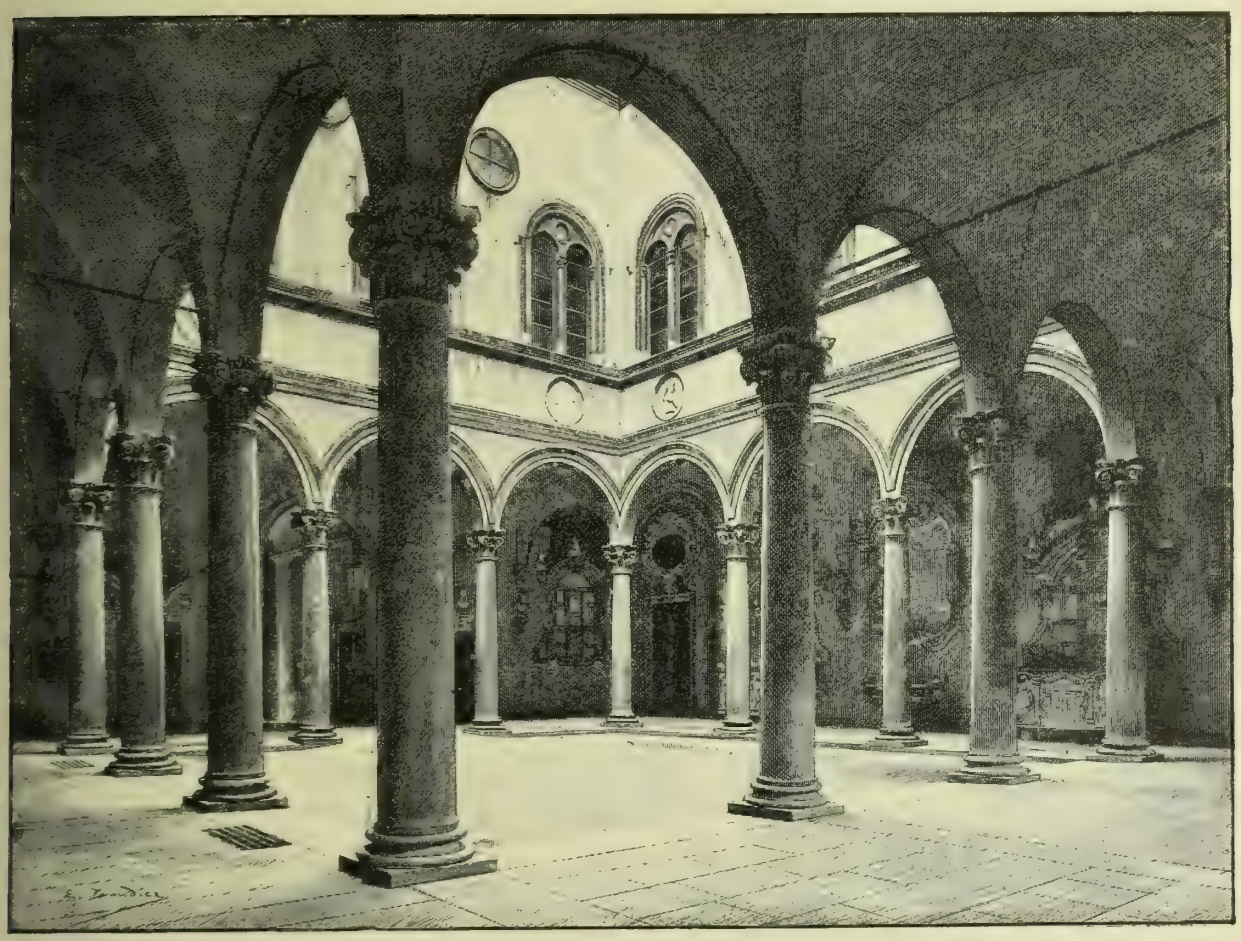
Abbandonando la piazza del Duomo, propongo al lettore d'adottare un itinerario che non ha nulla di metodico, ma che gli risparmierà la noja di ogni andirivieni: percorriamo dapprima il quartiere di San Lorenzo, poi il quartiere Santa Maria Novella, per dirigerci poscia verso l'Arno e visitare il palazzo Ruccellai, l'oratorio d'Or San Michele, la Piazza della Signoria, il Palazzo Vecchio e la Galleria degli Uffizi. Di là ci spingeremo sino alla chiesa di Santa Croce d' onde, dalla via più breve, giungeremo al Museo Nazionale, all'Accademia delle Belle Arti ed al convento di San Marco, la meta estrema delle nostre peregrinazioni sulla riva destra. Una seconda serie d'escursioni sarà dedicata alla riva sinistra, ove dovremo sostare successivamente al palazzo Pitti, e nelle chiese di Santo Spirito e del Carmine. Il giro dei bastioni di questa riva sinistra, ed una visita a San Miniato, completeranno la nostra gita.

A breve distanza dal Duomo, si erge su tre strade (via Cavour, via Gori, via Ginori) il capo d'opera di Michelozzo (nato verso il 1396, morto nel 1472), l'allievo prediletto di Brunellesco: intendo parlare del palazzo dei Medici, più noto oggi sotto il nome di palazzo Riccardi. Solo uno scrupolo di diplomatico impedì Cosimo dei Medici, il vecchio, il Padre della Patria, di affidare allo stesso maestro la costruzione del suo palazzo; il progetto espostogli da Brunellesco gli parve talmente grandioso, che temette, adottandolo, di destare la gelosia dei suoi scontrosi concittadini. Egli incaricò adunque Michelozzo di comporre per lui un progetto più modesto.

Non senza una certa emozione si ammira questa dimora che ospitò tanti uomini celebri; ci troviamo costretti ad evocare i primi Medici: Cosimo, suo figlio Piero,

il nipote Lorenzo il Magnifico, il papa Leone X ed i loro innumerevoli amici: Michelozzo e Donatello, fra Filippo Lippi e Benozzo Gozzoli, Marsilio Ficino, Poliziano, Pico della Mirandola, Lascaris, e tutto il fior fiore del Rinascimento fiorentino. Qui abitarono il re di Francia Carlo VIII (1494), il cui arrivo fu il segnale della caduta dei Medici, e l'imperatore Carlo V (1536), il ristauratore del loro potere.[1] In breve, si è potuto dire, senza esagerazione: in questo palazzo morì la libertà di Firenze, e nacquero le arti belle; questa tomba della libertà fu la culla dell'arte.[2]

Non si sa spiegare come un rappresentante di questa stessa famiglia, il granduca Ferdinando II, abbia acconsentito ad alienare senza necessità un monumento reso sacro



Cortile del Palazzo Medici o Riccardi.

da ricordi tanto gloriosi. La sua indifferenza incoraggiò il marchese Riccardi, a cui egli lo cedette nel 1659, per la somma di 287000 lire, a cancellare persino le traccie dei primi possessori,[3] per sostituirvi le prove della propria magnificenza. Non bastan-

[1] L'iscrizione tracciata nel cortile ricorda con orgoglio, che, in diverse epoche, il palazzo ospitò papi, imperatori, re e regine, nonchè altri cospicui personaggi: " Variis temporibus romani pontifices, romani imperatores, reges, reginæ, aliique principes innumerique proceres hospitio excepti. „

[2] Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, t. I, p. 168.

[3] Fu molto discusso sull'origine e sul significato delle armi dei Medici, ma senza giungere ad una soddisfacente conclusione. Per gli uni quelle " palle „ sono semplicemente pillole, emblema del medico che dette il suo nome alla famiglia; per altri sono focaccine schiacciate. Senza internarmi troppo nella questione, ricorderò che nel 1465 il re di Francia Luigi XI concedette a Piero dei Medici, il gottoso, il privilegio d'ornare la palla superiore col giglio francese (in campo azzurro). Bisogna guardarsi dal confondere questi gigli coi gigli fiorentini, gli uni sono sbocciati, gli altri ancora coi petali chiusi.

dogli di prolungare la facciata di Michelozzo, e d'alterarne le proporzioni, raddoppiandone l'estensione, anche la disposizione interna fu totalmente mutata.[1] Il soffitto di Luca Giordano, ed un ricca biblioteca, non possono ancora far dimenticare questi atti di vandalismo.

Quando il governo toscano fece nel 1814 l'acquisto del palazzo, era già troppo tardi per porvi rimedio. Io proprio non giurerei che i nuovi possessori, il prefetto di Firenze, e gli altri amministratori, non abbiano ancora aggravato il male.

Il palazzo eretto da Michelozzo si raccomanda per la fierezza delle sue linee. Forma la transizione tra i palazzi-fortezze, nei quali, a rigore, si poteva sostenere un assedio, e le abitazioni moderne, in cui la preoccupazione della comodità, della luce, dell'eleganza pone in non cale ogni pensiero di difesa.

Questa creazione è ad un tempo grandiosa ed elegante. Ma varchiamo la soglia del palazzo: il cortile di forma rettangolare, colle sue quattro file di colonne è sfigurato da ornamenti affatto barocchi. La premura con cui i Riccardi vi riunirono delle sculture antiche (osserviamo i tre sarcofaghi romani, per l'addietro collocati sopra una delle facciate del Battistero) non compensa gli errori di buon gusto di cui si resero colpevoli. Della primitiva decorazione non rimasero all'altezza del primo piano che i medaglioni di Donatello, che riproducono in dimensioni gigantesche pietre antiche, gemme incise.

Angioli, di Benozzo Gozzoli. (Palazzo Riccardi).

Alcuni anni or sono, facendo una riparazione, si scopersero in un angolo sotto l'intonacatura traccie di graffiti, — ghirlande di frutti ornate di nastri, — con cui un contemporaneo di Donatello aveva completato la decorazione del cortile. In questo cortile, solo gli otto medaglioni di marmo scolpiti da Donatello, e nell'interno solo gli affreschi di Benozzo Gozzoli, ci ricordano che per più d'un secolo, sino a Giovanni da Udine, gli artisti più celebri s'erano dedicati all'abbellimento di questa dimora. Forse nemmeno una stanza conservò la forma primitiva. Occorsero le pazienti e sagaci investigazioni dello storico dell'architettura fiorentina, il barone Enrico di Gaymüller, per restituire il disegno della prima disposizione.

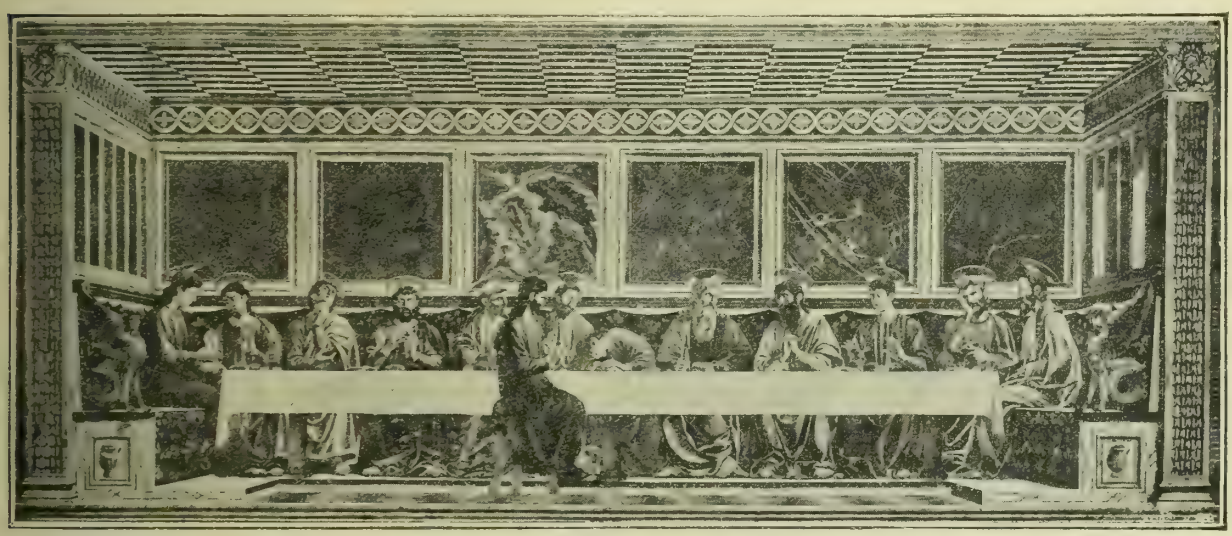
Il soffitto dipinto da Luca Giordano (1683) nella sala principale, l'*Apoteosi dei Medici del XVII secolo*, ha goduto per centocinquant'anni d'una celebrità europea. Ma per quanta abilità e per quanta arte risplendano in tale pagina, è innegabile che gli affreschi dell'umile cappella decorata da Benozzo Gozzoli, affreschi allora sprezzati, quanto venivano vantati quelli di Giordano, riportano su di essa la vittoria! Questo ciclo, a cui lavorò Gozzoli dal 1459 al 1463, è pieno di freschezza e di poesia. Il tema scelto, l'*Adorazione dei Magi*, non è che un pretesto per svolgere su tre pareti delle brillanti cavalcate, dei ridenti paesaggi, i mille e mille soggetti pittoreschi che scaturivano da quella inesauribile immaginazione. Il Gozzoli, profittando del rilassamento dell'incono-

[1] Un'iscrizione enumera tali innovazioni e tali ingrandimenti: "in postica auxit parte.... intus forisque duplo ampliavit CIↃ DCXC (1690). — Veterem partem in meliorem formam redegit, ornavit ornat. A CIↃ DCCXV (1715)."

grafia religiosa, diede agli attori dell'augusta scena — adolescenti rigogliosi, vecchi pieni di maestà — i tratti dei suoi protettori, i Medici. Presso a loro egli introdusse l'imperatore di Costantinopoli, Giovanni Paleologo, che avea dimorato a Firenze all'epoca del concilio del 1439. Ma il gusto per la decorazione non esclude l'emozione: certi gruppi d'angeli che pregano o cantano, sono d'una bellezza e d'un'eloquenza incomparabile.[1]

Presso al palazzo si stendevano i giardini, in cui i primi Medici avevano riunito i capolavori della scultura antica, i celebri giardini che divennero quasi la scuola dei giovani artisti di Firenze.

Il palazzo Riccardi è completato dalla bella biblioteca pubblica che occupa una parte del piano superiore. Essa forma colla Biblioteca Laurenziana, a cui è riunita da un certo numero d'anni, e colla Biblioteca Marucelli, situata un po' più lungi, al N. 45 di via Cavour, il necessario complemento della Biblioteca nazionale, o Biblioteca



La Cena, di Andrea del Castagno (Convento di Sant'Apollonia).

centrale, posta nel palazzo degli Uffizi. Quante belle ore ho passato in quei santuari della scienza, specialmente alla Marucelliana, aperta alla sera! Son passati vent'anni: cercavo allora le lettere che stabilissero le relazioni degli artisti ed eruditi francesi coi loro colleghi d'Italia. La Marucelliana mi fornì, oltre il resto, la corrispondenza fra Gori, l'illustre erudito fiorentino, e Mariette, il più chiaroveggente fra i grandi critici francesi del secolo scorso. Alla Riccardiana, l'antico bibliotecario non brillava veramente pel suo spirito: egli non faceva che raccontare i suoi dispiaceri, ed i soprusi di cui era stato vittima. " Che ve ne pare, — diceva egli, — è permesso trattare così con un uomo che compose 100 sonetti serî e 100 sonetti allegri? „ Confesso che non sapevo cosa opporre.

Prima d'attraversare la piazza San Lorenzo, che si stende dietro il palazzo Riccardi, prendiamo la via Ginori, che costeggia lo stesso palazzo, e la via San Gallo,

[1]) Degli affreschi eseguiti nel XVI secolo da Giovanni d'Udine, l'abile e squisito decoratore, e dal Vasari che riprodusse la *Storia di Cesare*, non resta che la memoria.

che vi fa seguito: noi vi troviamo al crocevia della strada Ventisette Aprile un museo in miniatura, che non ci farà rimpiangere d'esserci per un momento tolti dalla linea retta. Questo museo, provvisto dell'inevitabile *tourniquet*, che vi obbliga tanto spesso a metter mano al borsellino, per pagare pedaggi di nuovo genere, quel museo, dico, è situato nell'antico convento di Santa Apollonia, oggi convertito in magazzino militare: esso è consacrato ad uno dei più originali e focosi pittori del Primo Rinascimento, Andrea del Castagno (1457). Noi vi scorgiamo da una parte, in fondo al refettorio, il Cenacolo, dipinto da questo maestro, e dall'altra gli affreschi suoi della villa Pandolfini, o villa Legnajo, già conservati al Museo Nazionale.

Il *Cenacolo* offre un misto di decisione e di inesperienza; se i piedi degli apostoli hanno un disegno difettoso, in compenso bisogna lodare la grandezza dei panneggiamenti, l'energia delle espressioni, ed una certa naturalezza. Eccetto la figura di Cristo, che è sacrificata, e di due o tre altre teste abbastanza mediocri, i personaggi hanno una specie di imponenza che nel sant'Andrea, per esempio, confina colla maestà. Il vigore del colorito, dei più nutriti, aggiunge vie più all'effetto. Ma specialmente nella mimica consiste l'importanza della composizione: molto tempo prima di Leonardo da Vinci, che certamente ha conosciuto e studiato l'affresco di Santa Apollonia, Andrea del Castagno ha ricavato dalle pose delle mani dei contrasti davvero ammirevoli. Si ammirerà pure il bell'atteggiamento di san Giovanni immerso nella sorpresa e nel dolore. Qualunque fosse il suo realismo, Andrea del Castagno non isdegnava affatto di prendere di tanto in tanto dall'antichità un soggetto elegante d'ornamentazione. Lo provano le Sfingi poste alle estremità del banco che serve di seggio agli Apostoli.

Lo stesso eclettismo o gli stessi scrupoli per ciò che riguarda l'iconografia religiosa: mentre i suoi successori non tarderanno a sostituire le aureole con semplici circoli, o anzi le sopprimeranno addirittura, egli pone coscienziosamente quest' attributo sulla testa di ciascun apostolo. Colla differenza che in luogo di usare dei dischi pieni, applicati contro l'occipite, come fece Giotto nella sua *Cena* della "Madonna dell'Arena" a Padova, egli fa uso di nimbi mobili visti in iscorcio.

Concludendo, l'autore della *Cena* di Sant'Apollonia la rompe col passato, coll' arte jeratica; egli si risolve per la bruttezza, purchè questa gli fornisca il modo di rafforzare le espressioni; egli sa nello stesso tempo mettere nelle sue figure il moto e la vita. Ma la sua fattura è ancor rozza e angolosa; egli ignora l'arte già famigliare al Masaccio di porre dell'armonia nelle sue linee. Delle sue composizioni si disse che erano semplicemente opere di Donatello tradotte in pittura. Il paragone è giusto purchè non si riduca Andrea del Castagno alla parte d'un semplice interprete; le sue figure hanno troppa vita e troppa convinzione per ridursi ad un riflesso dell'ispirazione altrui.

Ripigliando, nell' uscire da Santa Apollonia la via San Gallo, pochi passi ci portano innanzi al palazzo dei Pandolfini vescovi di Troia (N. 74), costrutto da due dei San Gallo secondo i disegni di Raffaello. Questo monumento, il solo che a Firenze dia prova del talento spiegato dal Sanzio nell'arte della costruzione, è una meraviglia d'ampiezza e d'armonia.

Facendo una nuova punta, ci troviamo in un altro refettorio ed innanzi ad un'altra *Cena*, sotto cui più d'un critico iscrisse il glorioso nome di Raffaello. Il convento di Foligno o di Sant' Onofrio, ove si trova tale affresco, è situato, a poca distanza dalla via San Gallo in via Faenza (N. 58).

Quanta severità c'è negli apostoli di Sant'Apollonia, altrettanta grazia e dolcezza hanno invece quelli di Sant'Onofrio.

I campioni di Raffaello credettero leggere sulla tonaca dell'incredulo san Tommaso, intorno al collo, la firma RAP (haël) V(rbinas) MDV. Ma qui lo scetticismo proprio dell'apostolo in discorso è veramente di rigore: queste pretese lettere non sono che ornamenti bizzarri, specie di rabeschi, che i pittori del Rinascimento si compiacquero di tracciare sugli orli dei vestiti. Quante volte i critici dei nostri giorni e più ancora i possessori di capi d'opera sconosciuti non hanno essi scoperto, in tali linee confuse, ogni sorta di firme celebri! Essi fanno pensare ai tentativi dei credenzoni che vogliono udire nel suono delle campane parole favorevoli alle loro speranze. Aggiungiamo (e questo *post scriptum* ha la sua importanza) che furono i restauratori a scoprire le pretese lettere che stabiliscono la paternità di Raffaello. Pronunciare qui un nome sarebbe sacrificare un po' troppo alla manìa delle congetture.

Niccolò Acciajoli, di Andrea del Castagno.
(Convento di Sant'Apollonia).

Volta a volta si mise innanzi Pinturicchio, Spagna, Gerino di Pistoia. Semplici ipotesi, e distrutte appena stabilite. Avvezziamoci adunque una buona volta ad ammirare un capolavoro anche allorchè è anonimo, e contentiamoci di ammettere che la *Cena* del convento di Foligno ebbe origine dal gruppo a cui apparteneva Raffaello: i tipi e le attitudini sono evidentemente tolti ad un fondo comune di formole. Ma l'autore, qualunque sia, vi aggiunse un sentimento ed una grazia che pongono la sua composizione ben al disopra di tante altre.

In capo alla via San Gallo, si trova la porta dello stesso nome che risale all'anno 1284, e l'Arco di Trionfo eretto nel 1739 in occasione dell'ingresso di Francesco II di Lorena e di Maria Teresa d'Austria. Io non m'occuperei di quest'ultimo monumento, dalla decorazione brillante ma troppo facile, se il ricordo di due francesi, l'architetto Gian-Nicola Jadod (Giado) di Lunéville (1710-1761), e lo scultore Michele Guyot, o Guillot di Parigi, non vi si collegasse. È infatti un *Gallo*, che per una strana coincidenza fece il disegno della porta San Gallo. Un documento da me scoperto negli Archivi di Firenze ci fa conoscere che nel 1739 ugualmente Jadod s'incaricò, mediante un contratto di 60 000 lire per anno, della manutenzione dei palazzi granducali della Toscana, come pure della chiesa di San Lorenzo. Quanto a Guillot, egli scolpì il trofeo che trovasi a sinistra, venendo da Bologna, come pure lo stemma imperiale.

Gli artisti francesi, così numerosi a Roma ed in alcune altre città d'Italia, non fe-

cero fortuna a Firenze, senza dubbio perchè v'era troppo potente la concorrenza degli artisti locali. Si può tuttavia citare, dopo Gian Bologna, il più intelligente fra i pittori-incisori del XVII secolo, Callot, che dimorò parecchi anni sulle rive dell'Arno. Verso la stessa epoca vi si trova un abile tappezziere parigino, Piero Fèbre o Lefèvre, come pure suo figlio Giovanni, il futuro direttore della manifattura reale dei Gobelins.

Il Palazzo Pandolfini, costrutto su disegno di Raffaello.

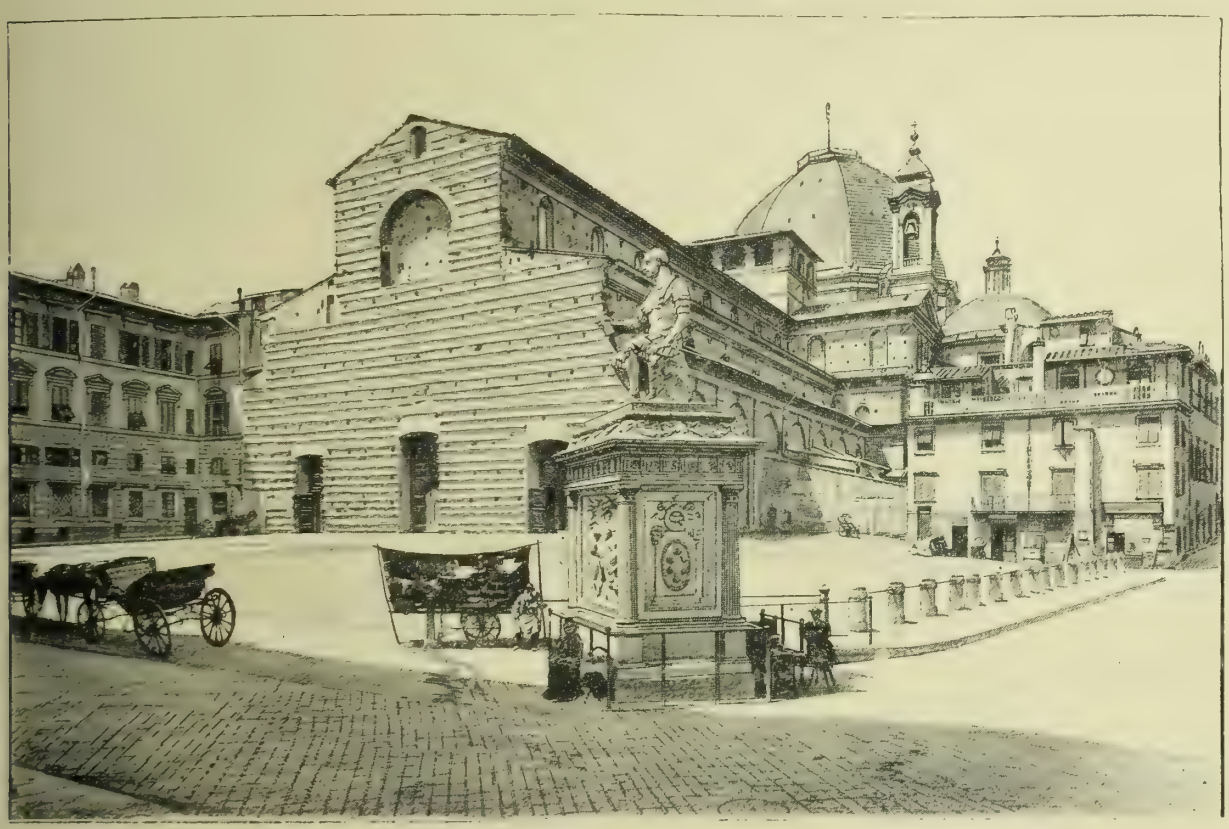
L'avvenimento della dinastia di Lorena al trono della Toscana attirò a Firenze un gran numero di Francesi. Molte di queste famiglie, fra cui i Collignon, coltivano ancor oggi le belle arti.

La piazza San Lorenzo, non è la più bella piazza di Firenze, tutt'altro; la statua infelice di Giovanni dalle Bande nere non è tale da far sembrar migliori nè le meschine botteguccie, nè l'orribile facciata incompleta della basilica, colle sue pietre screpo-

late e la sua intonacatura: non saprei come meglio caratterizzare questa scultura se non dicendo che n'è autore Baccio Bandinelli, l'incarnazione della mediocrità e della malignità.

La basilica di San Lorenzo era la parrocchia dei Medici, che avevano a pochi passi di là il loro palazzo: questa circostanza spiega l' ardore con cui Cosimo, Padre della Patria, i suoi figli e i suoi nipoti, i pontefici Leone X e Clemente VII e sino ai primi granduchi, cercarono di abbellire il monumento ch'essi consideravano come il santuario della loro famiglia.

Della storia del monumento primitivo non accennerò che due punti: ch' esso fu consacrato da sant' Ambrogio e servì di sepoltura a san Zanobi, il primo vescovo di Firenze. L'edificio era abbastanza rovinato, allorchè, verso il 1425, i Medici ne intrapresero la ricostruzione, facendo il possibile per risparmiare le suscettibilità dei loro



La Piazza di San Lorenzo.

concittadini. Giovanni dei Medici, il vecchio, fece elevare a sue spese, prima del 1428, a quanto afferma il Marcotti, la sacristia, e la cappella vicina; suo figlio Cosimo, dal canto suo, provvide alla costruzione del corpo stesso dell' edificio, astrazione fatta da alcune parti accessorie elevate a spese d'altre famiglie della parrocchia. Alla sua morte, nel 1464, la basilica era quasi terminata.

L'architetto a cui si rivolsero Giovanni e Cosimo era il Brunellesco. È nella basilica di San Lorenzo che questo protagonista del Rinascimento si presenta a noi per la prima volta, non più soltanto come costruttore, ma come architetto: la costruzione della cupola della cattedrale, era stata anzitutto un problema d' ordine tecnico: a San Lorenzo l'artista potè finalmente mostrare come egli intendesse servirsi dello stile nuovo o meglio dello stile antico, poichè il più sovente egli vi si limitò ad imitazioni o ad appropriazioni di modelli romani.

In realtà San Lorenzo è la prima, per data, tra le chiese moderne; la rottura col gotico v'è assoluta. Brunellesco vi ha adottato il tipo delle basiliche cristiane primitive, con colonnati, soffitti lisci a cassettoni; la luce penetra dalle finestre della navata principale e delle parti basse, ed è ricorso a combinazioni di archi e di vôlte.

Fu tutta in bene tale memoranda rivoluzione? Non esito a rispondere: no. La rottura col passato fu troppo brusca per non essere esclusiva: Brunellesco, colla sua logica implacabile, sacrificò senza remissione tutti i ricordi, tutte le tradizioni nazionali per far ritorno ad una civiltà spenta da più di mille anni. Nell' ornamentazione, egli rinunciò ai soggetti che animavano gli edifici — piante indigene, emblemi personali, stemmi, ecc., — per dedicarsi unicamente agli ornamenti classici, ad ornamenti essenzialmente astratti (palme, ovoli, meandri).

Pur proclamando la potenza del genio di Brunellesco, noi dobbiamo chiederci tuttavia se quell'inesorabile innovatore non abbia oltrepassato la meta, proponendosi l'assoluta, rigorosa imitazione dell'architettura romana. D'allora in poi i tempi erano progrediti: elementi nuovi di civiltà erano entrati a formar parte dei costumi; si sarebbe potuto fare qualcos'altro che limitarsi a risuscitare il passato. Noi consentiamo di essere i discepoli dell'antichità, ma non intendiamo esserne gli schiavi; la schiavitù è sempre odiosa, sia che si manifesti nella vita sociale o nell'arte.

Da questo punto di vista, egli è con un misto d' ammirazione e di rimpianto che noi dobbiamo considerare l'azione incalcolabile esercitata dal grande Brunellesco.

Prima di varcare la soglia della basilica, diamo uno sguardo alla facciata: nuda com'è, essa attraversò delle peripezie non meno singolari di quelle di Santa Maria del Fiore; i più illustri maestri, Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, secondo si afferma, indi Sansovino, Giuliano da San Gallo e molti altri, composero in suo onore dei magnifici progetti, i quali progetti però non abbandonarono mai la carta per entrare nel dominio della realtà.

E una storia curiosa quella del concorso del 1516, indetto dal pontefice Leone X, che fece con ciò una concessione allo spirito di diffidenza proprio ai suoi compatrioti, poichè nei suoi Stati, a Roma, egli distribuiva i lavori a chi egli reputava più degno, senza ricorrere ad una commissione. Ma per non annoiare il lettore con tali " batracomiomachie „ eviterò, quando non vi sia costretto, il racconto di tali sterili discussioni.

E tuttavia la facciata della basilica di San Lorenzo è la sola, tra le chiese di Firenze, che avrebbe potuto esser costrutta abbastanza in tempo sì da non stonare coll'edificio che doveva completare!

Attraversiamo rapidamente la basilica stessa, sebbene più di un celebre lavoro richiami la nostra attenzione: — i pulpiti in bronzo, per l'addietro dorati, cominciati da Donatello, terminati da Vellano e Bertoldo, opera agitata e tumultuosa, per non dire vuota e declamatoria, e il tabernacolo di Desiderio da Settignano colla sua grazia manierata. Io odio le ripetizioni, perciò non dico di più su opere che ho altrove analizzate abbastanza minutamente.

Da un altro lato, la vicinanza delle due sacristie, la vecchia e la nuova, esercita una così potente attrazione che senza troppa fatica si può lasciare il santuario a cui sono annesse.

La sacrestia vecchia,[1] cronologicamente il primo degli edifici innalzati a spese dei

[1] Detta così per distinguerla dalla sacrestia nuova, o sacrestia di Michelangelo, o cappella dei Medici.

Medici al posto dell'antica basilica di San Lorenzo, si onora della collaborazione dei due campioni del Rinascimento fiorentino: Brunellesco e Donatello. L'uno e l'altro vi prodigarono le loro fatiche, ma in certo modo comprimendo ancora l'audacia che sentivano in sè stessi. Infatti, altrettanto è saggia e severa l'architettura, altrettanta armonia e vita latente hanno i primi bassorilievi, cioè quelli della tomba di Giovanni dei Medici.

San Giovanni Evangelista, di Donatello. (Sacrestia di San Lorenzo.)

La sacristia di San Lorenzo gode del privilegio raro, anche in Italia, d'esser stata costrutta e decorata in un intervallo abbastanza breve, in modo da offrire nel complesso un'omogeneità perfetta. Appena Brunellesco ne ebbe compiuta la costruzione, il suo amico Donatello die' mano alle sculture ove davvero lavorò di gran lena: oltre alla tomba di Giovanni dei Medici, egli creò le ammirabili porte di bronzo, i medaglioni degli Evangelisti incrostati nella vôlta, le scene della vita dei Santi, il busto di San Lorenzo.

Questo busto — una terra cotta — pecca di mollezza, ma la tomba in marmo di Giovanni dei Medici il vecchio è una meraviglia in quanto a sentimento e decorazione: quale freschezza, e quale grazia negli angeli seduti, che tengono un cartello, con un'iscrizione, scolpiti sulle faccie del sarcofago, o negli angeli che volano, scolpiti sul coperchio! Qui la libertà, la qualità sovrana di Donatello s'aggiunge alla ponderazione ed al ritmo.

Drammatici e pieni di moto sono i Profeti o gli Apostoli aggruppati a due a due sulla porta di bronzo; la fattura larga e morbida, le espressioni, volta a volta veementi o patetiche, i contrasti variati all'infinito costituiscono una vera rivoluzione. Si direbbe che il vivace innovatore si sia dato ad una ginnastica destinata a infrangere per sempre ciò che poteva esser rimasto ancora della rigidità del medio evo.

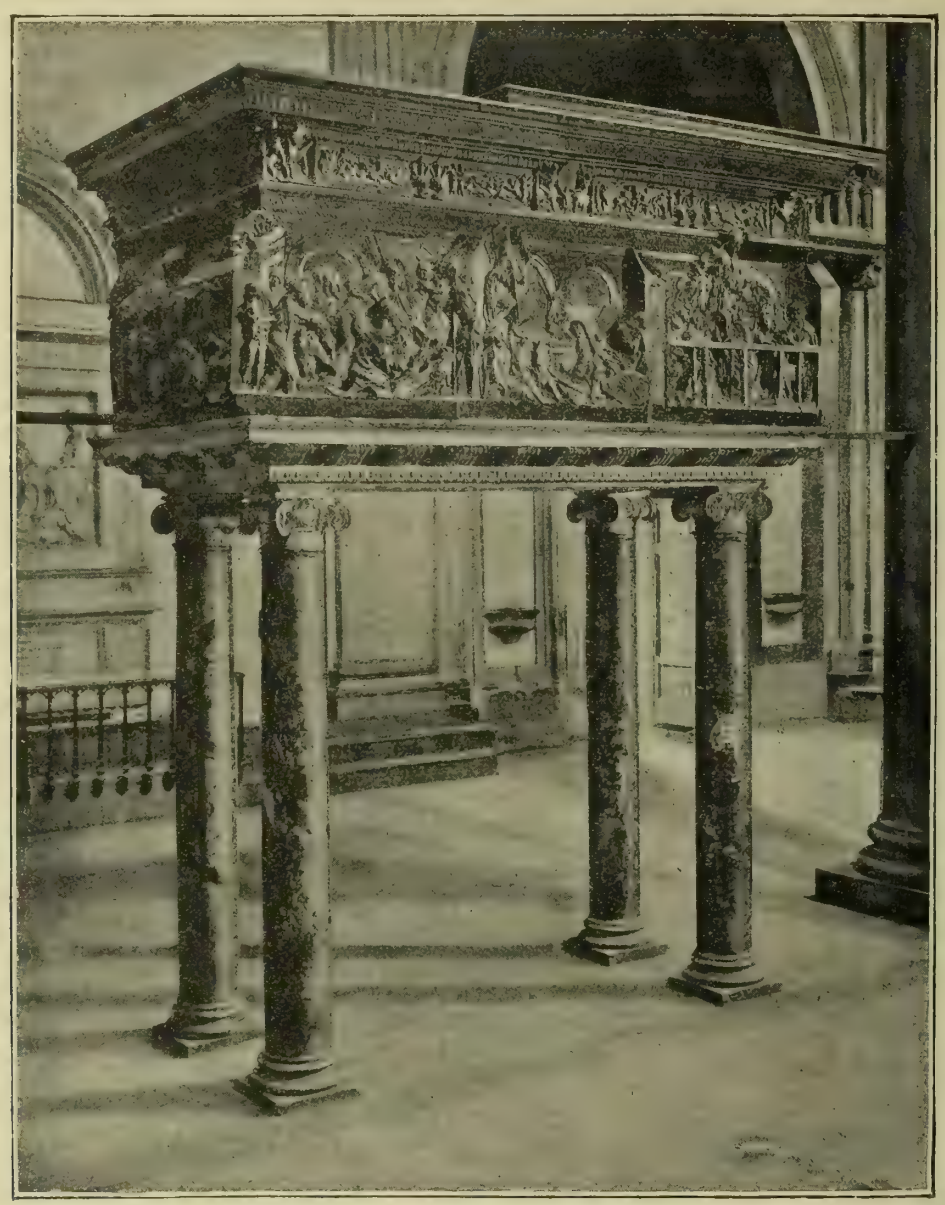
La decorazione della vôlta non offre minor importanza: qui è lo stucco e non più il marmo o il bronzo che Donatello ha posto in opera. Egli vi rappresentò, nei suoi medaglioni, i quattro evangelisti, scene della vita dei Santi, e una serie d'altri soggetti.

Tanti capolavori, tale concorso ardente e disinteressato prestato per circa quarant'anni, allo scopo d'abbellire San Lorenzo, meritavano al grande scultore fiorentino il supremo asilo ch'egli invocava nel santuario, che doveva a lui i suoi più begli ornamenti. Ma scegliendo la basilica come sua sepoltura, Donatello non obbediva alle suggestioni della vanità: erano invece sentimenti di pietosa affezione, commoventissimi, che lo spingevano a chiedere di venir sotterrato ai piedi del mausoleo del suo protettore ed amico Cosimo dei Medici. Alla sua morte, 1.° dicembre 1466, nell'età di più che ottant'anni, i suoi concittadini, da cui ebbe funerali veramente solenni, ne esaudirono l'ultimo voto.

La sacristia antica è tutto un museo: alle sculture di Donatello fa seguito il sarcofago di porfido che contiene le ossa di Piero e di Giovanni dei Medici. Il sarcofago è posto in una specie di nicchia circondata da bellissime sculture in marmo, nelle quali domina un soggetto così caro al Rinascimento: un vaso donde sfuggono dei fiori. Magnifici ornamenti in bronzo, fusi e cesellati dal Verrocchio, completano la decorazione. Il lavabo dalla sfinge (per l'addietro attribuito ad Ant. Rossellino, e solo in ultima istanza assegnato al Verrocchio) rivela pure una mano nervosa.

I secoli esaurirono le formole d'ammirazione ispirate a tutti dal capolavoro di Michelangelo; perciò possono essere più interessanti pel mio lettore alcuni dettagli storici, poco noti sinora.

Il papa Leone X, a cui dobbiamo la costruzione della sacristia nuova o cappella dei Medici, temeva positivamente i capricci e i sarcasmi di Michelangiolo, e il suo umore di misantropo. Egli colse adunque il primo pretesto onorevole per allontanarlo



Pulpito in bronzo, di Donatello (San Lorenzo).

da Roma, e gli propose una doppia missione, tale da lusingare i più ambiziosi: la costruzione della facciata di San Lorenzo e la costruzione e la decorazione della cappella funeraria dei Medici, vicino alla stessa chiesa.

Fu, a quanto pare, nel 1519, in seguito alla morte di suo nipote Lorenzo dei Medici e di suo fratello Giuliano, che il papa concepì il progetto di consacrare a tutti e due, come pure a suo padre, al suo avo ed al suo bisavolo, una cappella funeraria ornata a profusione di statue. Uno schizzo, conservato al Museo degli Uffizi, ci prova

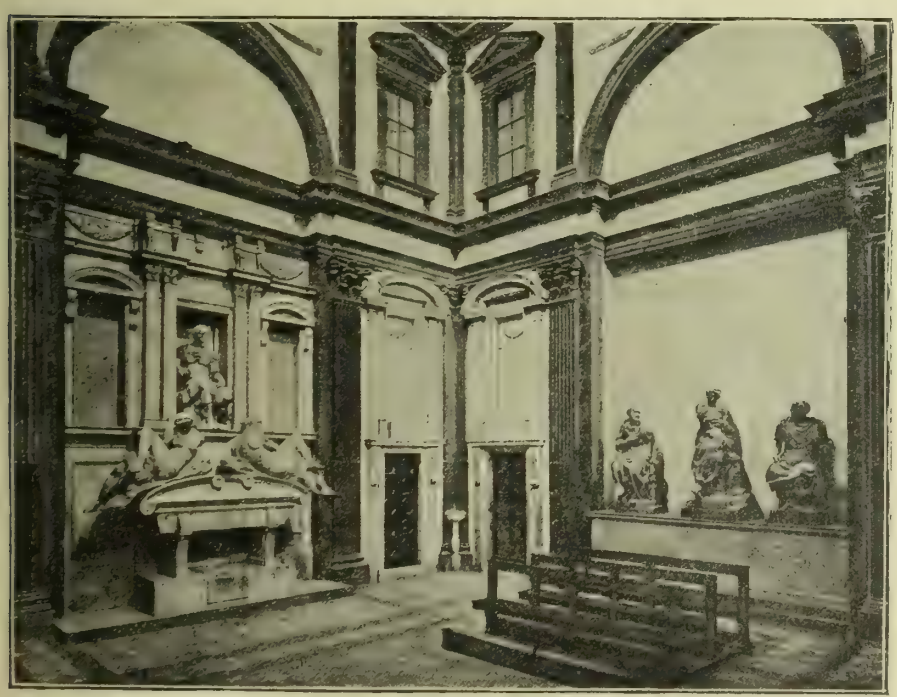
come fosse ricca la primitiva decorazione; esso ci mostra, oltre al resto, degli angioli che sostengono delle tappezzerie. (È egli necessario aggiungere quale intensità di movimento abbia infuso Michelangelo in tale soggetto tolto ai suoi predecessori del secolo XV e del XVI?) Presso alle statue dei defunti dovevano porsi delle figure allegoriche: perciò si pensò di dare, quali compagni a Giuliano dei Medici, la *Terra*, coronata di cipressi e la testa bassa in atto di piangere la morte del giovane principe, e il *Cielo*, felice per dover accoglierne l'anima. Un'annotazione di mano stessa di Michelangelo, conservata in " Casa Buonarroti ", completa su questo punto le nostre informazioni e ci rivela le intenzioni simboliche, o meglio la metafisica nella sua quintessenza, che fanno parte dell'elaborazione del programma; il Cielo e la Terra, il Giorno e la Notte, parlano e dicono: " Nel nostro rapido corso noi abbiamo condotto alla morte il duca Giuliano. È giusto adunque ch'egli si vendichi. La sua vendetta consiste in ciò: ora che noi l'abbiamo ucciso, egli ci ha rapito la luce e coi suoi occhi chiusi egli ha chiuso i nostri, dimodochè noi non brilliamo più sulla terra. Che non avrebbe egli fatto di noi se fosse rimasto in vita? "

L'Aurora, di Michelangelo.
(Frammento; cappella dei Medici).

Alla morte di Leone X (dicembre 1521), i lavori vennero sospesi e il nuovo pontefice, il fiammingo Adriano VI, prestò l'orecchio alle sollecitazioni degli eredi di Giulio II, che invocavano il trattato concluso con Michelangelo per obbligarlo a terminare il mausoleo del loro parente. Ma sin dal mese di novembre 1523, un altro Medici, Clemente VII, saliva sul trono di san Pietro: sua prima cura fu d'esigere da Michelangelo la continuazione delle tombe fiorentine.

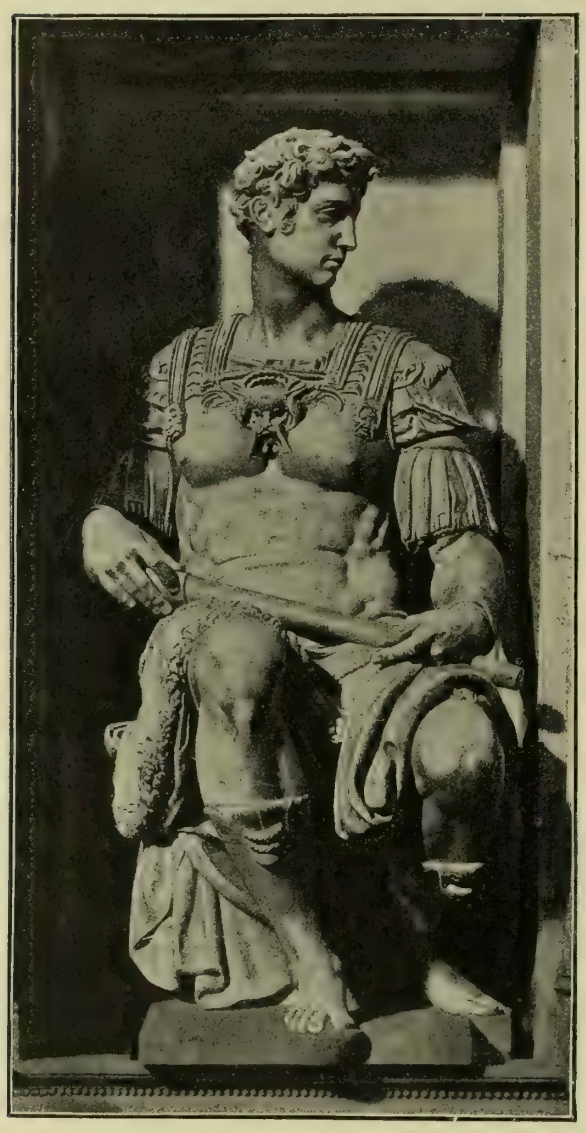
La rivoluzione del 1527, l'assedio del 1529-1530, la fuga di Michelangelo a Venezia, arrestarono i lavori un'altra volta.

Una lettera scritta a Michelangelo dal suo amico il celebre



La cappella dei Medici.

pittore Fra Sebastiano del Piombo, il 17 luglio 1533, mostra con quale ardente curiosità Clemente VII seguiva i lavori del suo scultore preferito: "Ho mostrato la vostra lettera al nostro Signore; egli l'ha tenuta due giorni e l'ha tanto studiata che, credo, deve averla imparata a memoria. Essa gli piace assai, è soddisfattissimo delle disposizioni da voi prese, che il fratello (Montorsoli) abbia cominciato a lavorare, dei praticanti che avete posto al lavoro e di tutte le vostre disposizioni. Quanto ai banchi, il nostro Signore desidera che sieno tutti di noce scolpiti. Egli non ci pensa a spendere tre fiorini di più purchè i banchi sieno eseguiti all'uso di Cosimo (cioè che ricordino i lavori eseguiti sotto Cosimo il Magnifico). Pel pavimento, Sua Santità s'affida a voi. In quanto ai giovani scultori che lavorano a Loreto[1] si cercherà d'impiegarli e farli venire."



Giuliano de' Medici, di Michelangelo.
(Cappella dei Medici).

Michelangelo tuttavia avea premura d'abbandonare Firenze. Egli conosceva l'odio contro lui nutrito da Alessandro dei Medici; sapeva che solo la protezione di Clemente VII lo garantiva dalle persecuzioni di questo despota.[2] Suo padre era morto a novant'anni (1533); nulla adunque più lo tratteneva nella città natale.

Al momento della sua partenza, mancavano ancora dodici statue, quattro destinate alle nicchie rimaste vuote, ed otto ai tabernacoli posti sulle porte. Egli lasciò la cura di finirle a dei collaboratori. Il *San Cosimo* fu eseguito, secondo i suoi modelli, da Montorsoli, il *San Damiano* da Montelupo. Gli altri restarono allo stato di progetto.

Come potè Michelangelo, padre snaturato, separarsi così dalla sua più nobile creazione? È un mistero che dobbiamo rinunciar a scoprire, come tanti altri che germogliano nell'animo degli artisti di genio. In questo abbandono la noia ebbe una parte maggiore della fatica e dello scoraggiamento: Michelangiolo non aveva ancor raggiunto la sessantina, e più d'un capo d'opera doveva ancor uscire dalla sua immaginazione. Qualunque sia il sentimento a cui egli ubbidì si è tentati di ripetere il bel sonetto d'Augusto Barbier:

Pauvre Buonarroti, ton seul bonheur au monde
Fut d'imprimer au marbre une grandeur profonde
Et, puissant comme Dieu, d'effrayer comme lui.

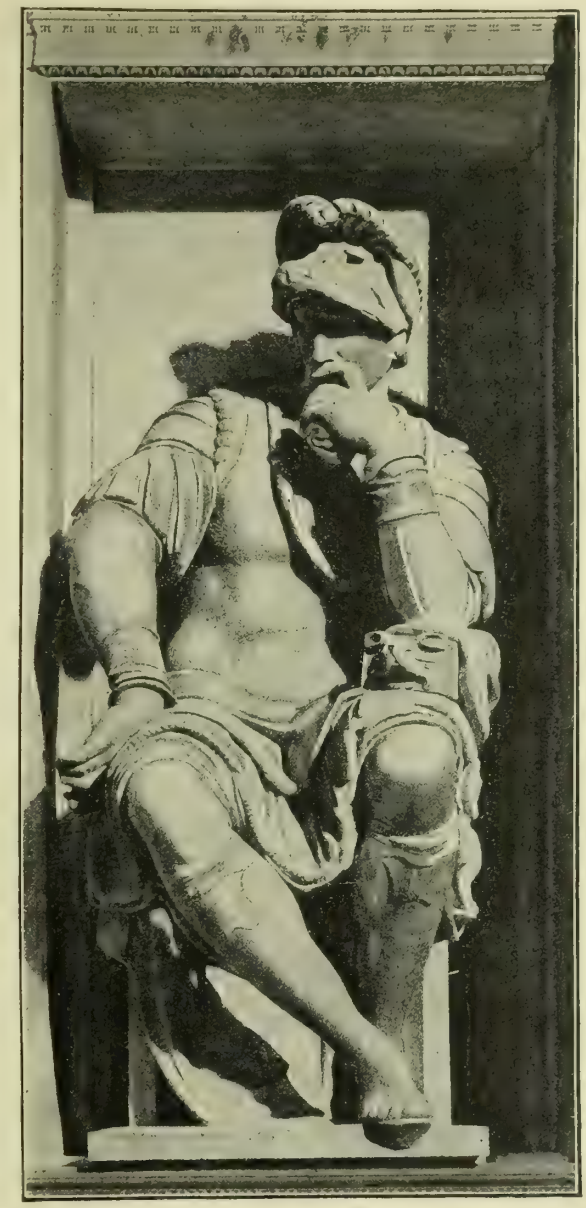
Aussi, quand tu parvins à ta saison dernière,
Vieux lion fatigué, sous ta blanche crinière,
Tu mourus longuement, plein de gloire et d'ennui.

[1] Milanesi, *I Corrispondenti di Michelangiolo*, p. 105.

[2] Condivi afferma formalmente che Michelangiolo lavorava nelle tombe dei Medici "spinto più dalla paura che dall'amore".

Si è sovente invocata l'influenza del platonismo dinanzi alle tombe dei Medici. È noto forse che questo non penetrò soltanto nel concetto delle tombe, ma splendette pure nel celebre torneo poetico a cui dette luogo la statua della *Notte?* La strofa — " La notte che tu vedi qui sonnecchiare dorme.... per conseguenza essa vive „ — è imitata da un epigramma di Platone. Il dubbio non è possibile; se ne giudichi dalla traduzione del testo greco: " Sul satiro di Diodoro, cesellato sopra un vaso d'argento. Questo satiro venne addormentato e non scolpito da Diodoro; se tu lo tocchi lo risveglierai; l'argento è sopito „.

La grande cappella dei Medici, o cappella dei Principi, principiata nel 1604, secondo i disegni di Matteo Nigetti, assistito dal priore don Giovanni dei Medici, deve la sua fama alla ricchezza della decorazione e non a qualche pagina sublime. Se negli altri monumenti di Firenze, l'idea o l'esecuzione la vincono sul valore della materia prima, qui questa vi regna sovrana. Non è facile analizzare l'impressione di grandezza e di severità che produce cotesto santuario. Rendiamogli innanzi tutto questa giustizia: esso è veramente una cappella funeraria, un mausoleo; nessun'altra idea diversa si presenta alla mente. La sua grande altezza, l'oscura tinta dei marmi, le dimensioni gigantesche dei sarcofaghi, tutto soggioga, tutto colpisce. Quanto ai marmi, essi sono davvero della miglior qualità e delle più varie gradazioni. I cuscinetti posti sui catafalchi,[1] sostengono delle corone ornate di rubini, di zaffiri, di smeraldi, d'una grossezza prodigiosa. Per ciò che riguarda il lavoro di collegamento, questo è meno perfetto che nelle tavole o negli armadi usciti dalla manifattura fiorentina di pietre dure; le giunte vi sono più visibili. Si ricorse talora anche ad inganni: per esempio, nel

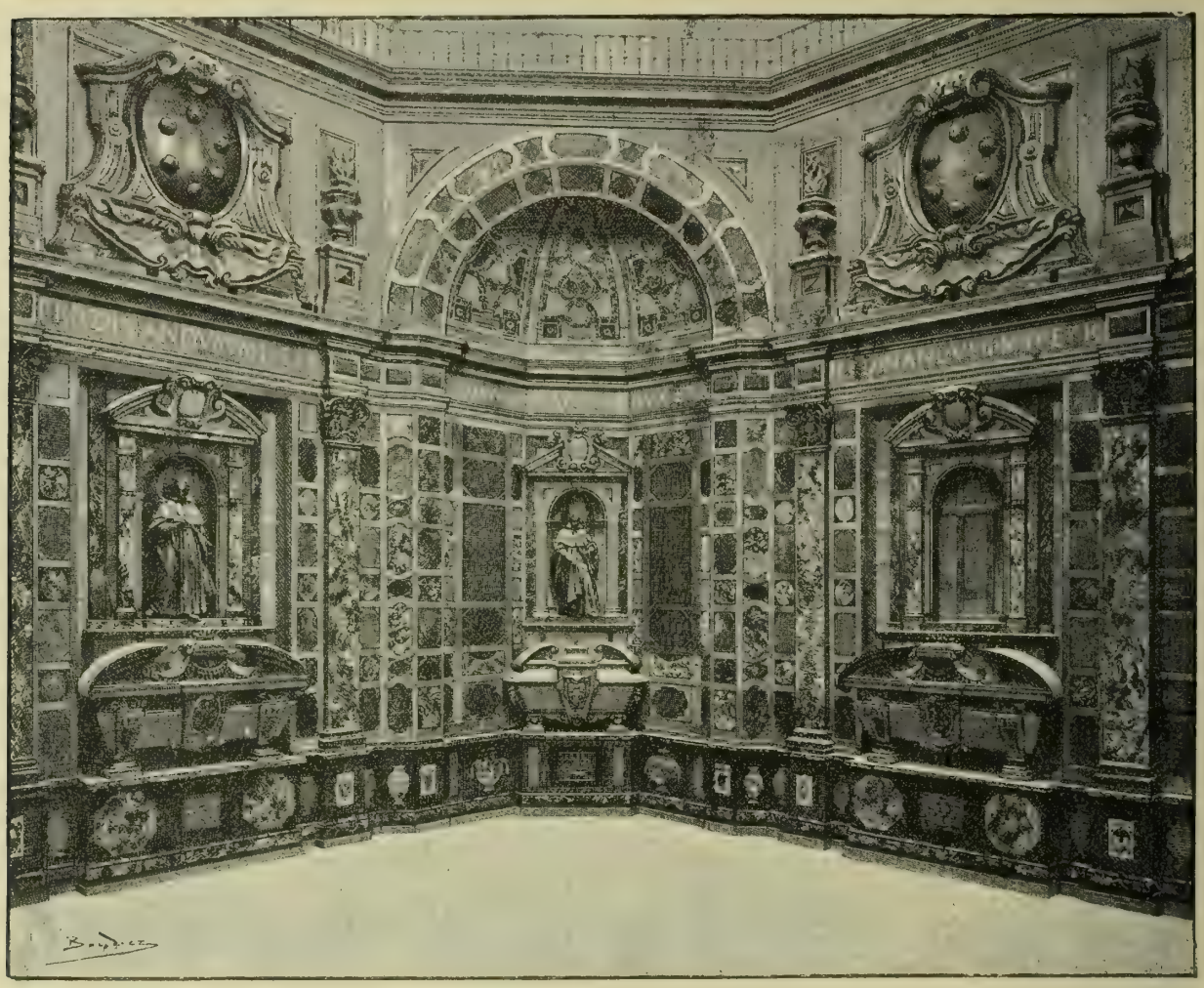


Lorenzo de' Medici, di Michelangelo.
(Cappella dei Medici).

[1] Il marchese di Seignelai tracciò questo curioso schizzo della cappella: " Nessun marmo ordinario ne fa parte, tutto deve essere incrostato di preziosissimo diaspro; i pilastri hanno capitelli di rame dorato, ed alla loro base stanno gli stemmi delle città che compongono gli Stati del granduca; una quantità di diaspro o di agata forma gli stemmi e il nome delle città è scritto in lettere delle stesse pietre. Si dice che talora s'impiegano quattro mesi per una di simili lettere, la menoma tra le quali costa 40 scudi. Le cartelle in cui stanno incastrati questi stemmi, sono ornate di madreperla e d'altri generi di pietre, che tutte unite fanno un bellissimo effetto. Il soffitto di questa cappella è imperfetto: esso deve essere a scompartimenti quadrati, tra i quali vi saranno delle rose. Ciò che meglio può dare un'idea della magnificenza di tutta l'opera, è una tomba completa d'uno dei duchi, mentre tutte le altre sono ancora indietro „. (P. Clément, *L'Italie en 1671*, p. 201, 202).

leone in marmo bianco trasparente, attraverso al quale vedesi un fondo ombrato della forma del corpo dell' animale.

Presso alla basilica di San Lorenzo si stende il chiostro, che sedurrebbe ben poco i visitatori, se non servisse d'accesso ad una biblioteca celebre fra tutte: la Laurenziana. L'entrata trovasi in un angolo del chiostro, presso alla brutta statua di Paolo Giovio, scolpita nel 1560 da Francesco da San Gallo. Fin qui non c'è nulla di monumentale. Salite una semplicissima scala, uscite sopra una loggia aperta, e allora soltanto penetrerete nel vestibolo propriamente detto. Qui, sin dal primo sguardo, sebbene la parte su-



La cappella dei Principi.

periore sia incompleta, trovate dell'ispirazione. Un'altra scala, d' aspetto originale, costrutta dal Vasari, secondo i disegni di Michelangiolo, conduce al santuario della scienza.

La Biblioteca Laurenziana si collega intimamente alla storia dei Medici del ramo primogenito; con essi divise la buona e la cattiva sorte; formata al tempo del loro splendore, venne confiscata in ciascuna delle rivoluzioni che li scacciarono dal potere, e solo per miracolo riuscì a sfuggire alla distruzione. I principii di questa celebre raccolta risalgono a Cosimo il Vecchio (1389-1464), il Padre della Patria, che v'interessò il fior fiore degli umanisti fiorentini: il Poggio, Ambrogio il Camaldolese, Niccoli e tanti altri; Piero il Gottoso, il figlio di Cosimo, continuò ad ingrandirla con amore e sapienza.

Un fatto degno di nota è che gli sforzi di Cosimo tanto si rivolgevano alla ricerca di manoscritti antichi, quanto all'esecuzione di copie, destinate alla loro volta, collo scorrere del tempo, ad acquistare l'importanza di manoscritti antichi. Egli fu in ciò servito a meraviglia dai copisti di Firenze, e specialmente dal suo amico il libraio Vespasiano dei Bistici, che ci lasciò tante importanti biografie dei suoi contemporanei. Nel 1465, il numero dei lavori ammontava a 127, valutati 2832 fiorini.

Era riservato a Lorenzo il Magnifico di dare a tale collezione, già sì preziosa, uno

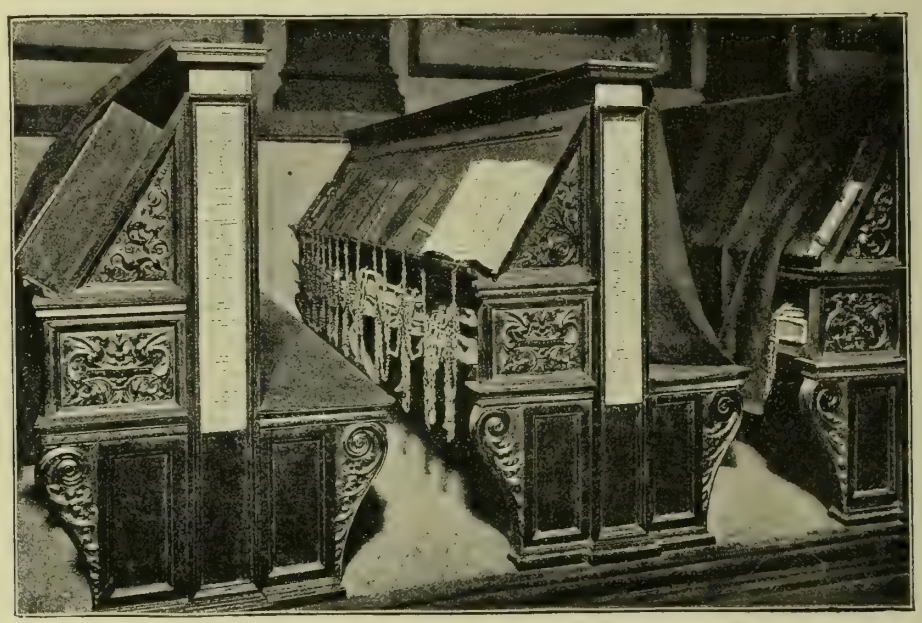
Il chiostro di San Lorenzo.

splendido sviluppo; grazie alle sue innumerevoli relazioni, grazie all'ardore dei suoi emissari, egli potè riunire più di mille manoscritti. Confiscata nel 1494, dopo l'espulsione dei Medici, la biblioteca venne data in pegno dalla Repubblica fiorentina ai Domenicani di San Marco, contro un prestito di 2000 fiorini. Savonarola, che allora dirigeva il convento di San Marco, diede prova in quella circostanza d'un liberalismo che lo onora; grazie ai suoi sforzi la preziosa collezione fu conservata a Firenze.

I Medici consideravano la loro biblioteca come il più prezioso tra i loro gioielli: il cardinale Giovanni, figlio di Lorenzo il Magnifico, il futuro papa Leone X, non ebbe pace finchè non riconquistò tale tesoro, che aveva sì potentemente contribuito alla gloria dei suoi avi; egli la riscattò nel 1508, colla somma di 2652 fiorini (da 150 a 200 000 franchi di moneta nostra), e la collocò nel suo palazzo di Roma.

Dopo la sua immatura morte, suo cugino, il cardinale Giulio dei Medici, divenuto papa Clemente VII, fece trasportare la biblioteca nuovamente a Firenze, e pensò di consacrarle un monumento che ne fosse degno. Come Leone X, egli continuamente cedeva alla tentazione di far deviare Michelangiolo dal lato dell'architettura; pur chiedendogli di continuare i lavori della facciata di San Lorenzo, egli lo sollecitava perchè abbozzasse i progetti per la costruzione della sala in cui dovea prender posto la biblioteca medicea. L'artista adunque dovette interrompere le tombe, prender in mano la squadra ed il compasso, tracciare dei progetti e così via. Cominciati nel 1525, i lavori non furono terminati che nella seconda metà del XVI secolo. Nel 1571, finalmente, la sala fu aperta al pubblico.

Gli ultimi Medici e la dinastia di Lorena nulla trascurarono per accrescere il tesoro affidato alla loro custodia. Secondo la relazione pubblicata nel 1872 dall' abate Anziani, allora prefetto della magnifica collezione, questa non contava meno di 7049 manoscritti, di cui più di 500 (non compresi gli orientali), anteriori al secolo XII.



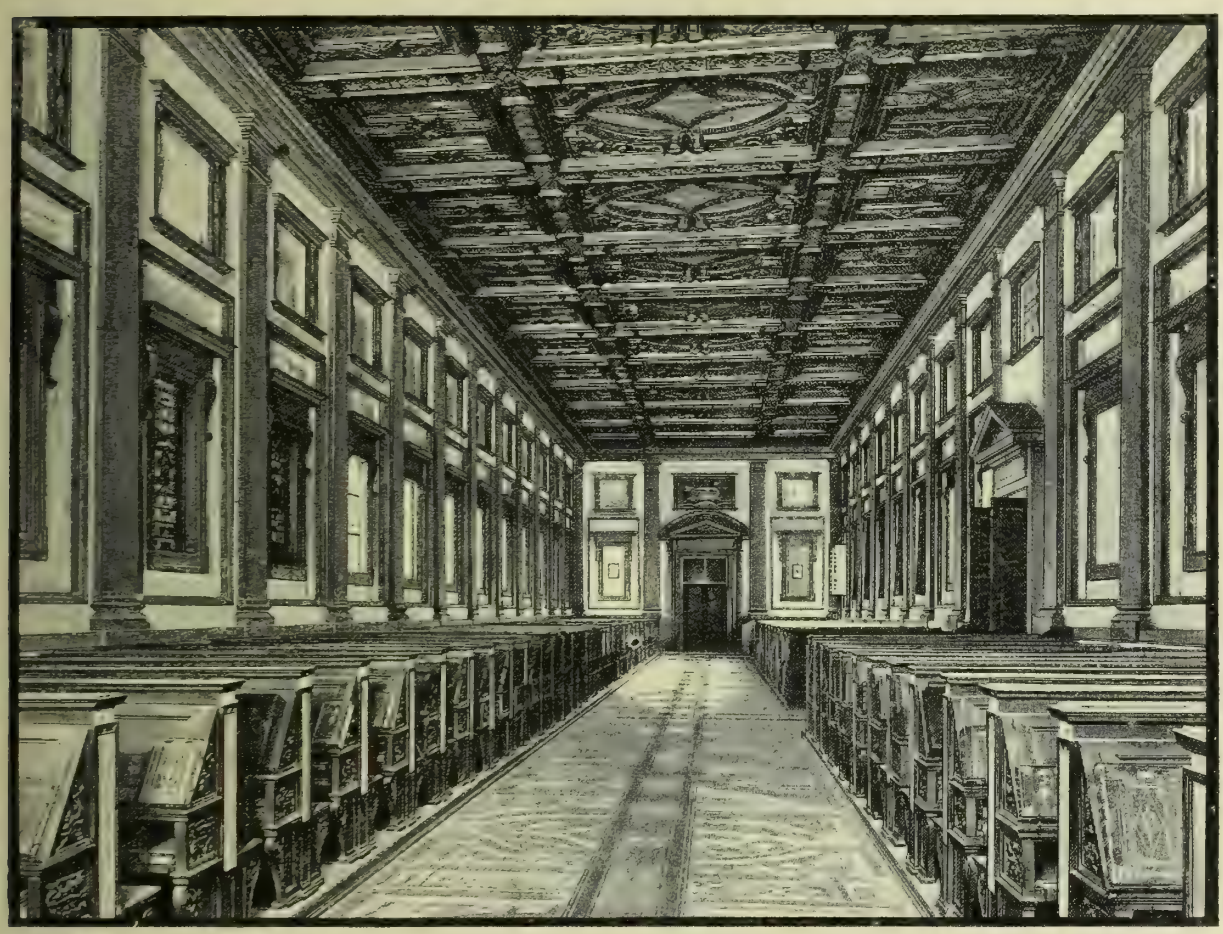
Leggii della Laurenziana.

Molto per tempo la costruzione e l'abbellimento delle sale, destinate specialmente a biblioteca, avevano preoccupato i bibliofili italiani. Una lunga serie di monumenti, tra il secolo XV ed il XVIII, dalla biblioteca del convento di San Marco a Firenze, da quella dei Malatesta a Cesena e quella del Duomo di Siena sino alla biblioteca del Vaticano o alla biblioteca di Ravenna, non cessarono di dimostrare il lusso di tali costruzioni. Tra queste la Laurenziana è la più completa, se non la più vasta, l'ordine architettonico, pavimento e soffitto, panche, leggii ed invetriate, tutto v'è spontaneo e di buon gusto, tutto proclama la venerazione per quel santuario della scienza. Particolarmente originale e caratteristico è il collocamento degli stessi volumi: essi sono ancor oggi incatenati sui leggii che s'alternano con panche destinate ai lettori. Affrettiamoci a soggiungere che il regolamento, meno severo che per l' addietro, permette di aprire tali catene, allorchè trattasi di consultare i volumi un po' a lungo, e portare il manoscritto nella rotonda, che serve precisamente quale sala di lettura.

La sala principale, in lunghezza, riceve la luce da un lato dal chiostro, dall'altro dall'ingresso della basilica di San Lorenzo. Dei pilastri grigi, che spiccano sopra un fondo

giallognolo, separano le finestre, che sono alternatamente aperte o murate. Alla lor volta quelle finestre spiccano per le loro belle invetriate disegnate, dicesi, da Giovanni da Udine, e che concorrono ad abbellire la sala, senza oscurarla, in grazia della loro leggerezza e finezza. Gli ornamenti, d'una grazia perfetta, spiccano grigi e giallognoli sul fondo trasparente. Il pavimento si compone di incrostazioni in mastice bianco e rosso, sobrie ed eleganti; il soffitto è di legno, disegnato da Michelangelo e scolpito da Tasso e Carota.

Nel 1814 si costruì, a destra della sala principale, la sala di lettura propriamente detta: una rotonda a colonne, sormontata da una cupola a cassettoni e rischiarata dal-



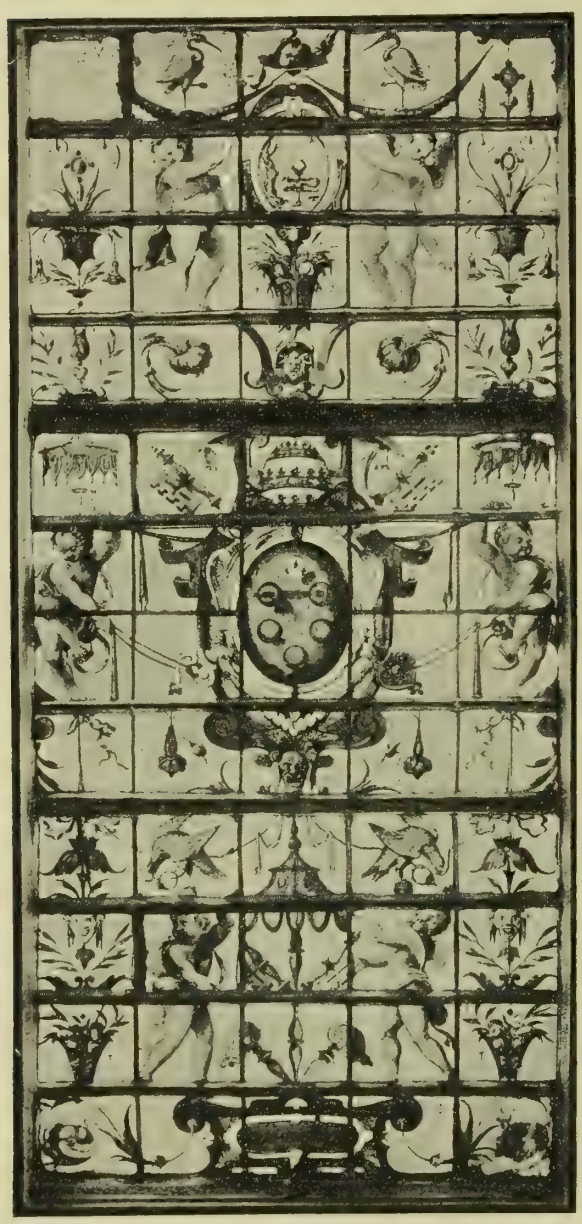
La biblioteca Laurenziana.

l'alto. Qui è esposta in dieci scafali d'acajou, di quattro scomparti ciascuno, la preziosa collezione di 1190 incunabuli e altri libri rari, lasciata alla Laurenziana dal conte d'Elci. Naturalmente presso a tali meraviglie sta il busto del donatore.

Quante generazioni di studiosi languirono su quelle pergamene dal Poggio sin a Paolo-Luigi Courier! È noto come quest'ultimo si segnalò ad un tempo per la scoperta d'un brano inedito di *Dafne e Cloe* e la mutilazione di questo stesso brano. È necessario ricordare la polemica suscitata dalla macchia d'inchiostro che nascose poi il testo che Courier avea posto in luce? La causa non è ancora giudicata: più d'un paleografo imparziale mi affermò che quella macchia non doveva esser stata accidentale.

Conservatrice com'è, a dispetto delle rivoluzioni, l'Italia offre in abbondanza delle

collezioni secolari — biblioteche, musei — che riuscirono a sfuggire a tutte le burrasche, come i fiori sotto le campane. Io mi tuffo così volentieri in questi venerabili santuari della scienza o dell'arte, facendo astrazione dal presente, per rivivere alcune ore della vita del passato, evocando l'ombra di tanti predecessori, bibliotecari e conservatori! L'odore caratteristico dei vecchi libri si cangia per me in un vero profumo. Ma devo dirlo?... Non ostante la sua celebrità, ad onta del valore intrinseco dei suoi manoscritti, la Laurenziana è una delle biblioteche che meno m'attraggono. Mania d'erudito, dirà il lettore. Non è vero; io sono invece, di professione, cacciatore dell' inedito. Ora tanti e tanti prima di me hanno frugato in questa biblioteca, che non vi resta più nulla a scoprire. Un illustre fiorentino in ispecie del secolo scorso, Bandini, pubblicando il catalogo dei suoi tesori, monumento colossale di undici enormi volumi in-folio, è entrato in tanti dettagli e ha dato dei riassunti così completi, da togliere ai suoi successori ogni menoma speranza di qualsiasi scoperta. Alcuni filologi tedeschi stanno facendo ancor oggi alla Laurenziana delle collezioni di testi classici, ma niuno più spera in nuove rivelazioni.


Vetrata della Laurenziana, attribuita a Giovanni da Udine.

Fortunatamente o disgraziatamente, secondo il punto di vista adottato, se si pubblicano i testi, la riproduzione delle miniature che li adornano riesce più difficile. Abbiamo dinanzi a noi una messe ricchissima di modelli più o meno inediti, in numero di più di mille manoscritti, dall' Evangelo siriaco del monaco Rabula, scritto nel 586, sino agli splendidi frontispizi composti per i Medici.

Non v'ha neppur un ramo dell'arte, neppur uno, che non abbia ricevuto a Firenze la sua forma più perfetta. Noi abbiamo ammirato o ammireremo altrove le produzioni del musaico in vetro, in marmo, in legno, le invetriate, le tappezzerie, i ricami, le meraviglie dell'oreficeria, ecc.; ed ora lo studio dei tesori riuniti alla Laurenziana ci rivelerà un'altra faccia e non meno interessante dell'attività degli artisti fiorentini: esso ci farà conoscere i capolavori dell' arte della miniatura che procacciarono, per tutto il Primo Rinascimento, una fama europea agli illustratori della capitale fiorentina.

Ricchi e abbaglianti al massimo grado sono i manoscritti illustrati dai miniaturisti fiorentini del secolo XV, i Francesco d'Antonio del Cherico, i Monte di Giovanni, i Zanobi Strozzi, i Gherardo, gli Attavante. Nessuna descrizione può rendere l'eleganza dei fogliami nel cui centro stanno ritratti di Mecenati, o riproduzioni di gemme an-

tiche. La finezza del disegno, lo splendore o la trasparenza delle tinte, sono davvero degne d'invidia. I genii nudi prodigati in quegli ornamenti e intenti gli uni a folleggiare, gli altri a sostenere gli stemmi dei proprietarii del manoscritto, aggiungono a simili accordi una nota d'una freschezza deliziosa.

VI.

Santa Maria Novella e l'Ordine dei Domenicani. — Da Cimabue a Filippino Lippi.

La piazza di Santa Maria Novella è altrettanto vasta che pittoresca. All'una delle estremità sta la chiesa dello stesso nome, col campanile a sinistra, a destra una gal-

La Piazza di Santa Maria Novella.

leria ad arcate: poi, all'altra estremità, la loggia detta di San Paolo; finalmente, ai lati, delle case private abbastanza belle. Nel centro, o meglio sulla pista — poichè trattasi d'una vera arena — due obelischi di marmo di Seravezza, destinati a servire di limiti nelle corse dei carri ad uso antico, che furono inaugurate su questa piazza nel 1563.

Santa Maria Novella è la chiesa dei Domenicani, come Santa Croce è quella dei Francescani. Innalzando quasi simultaneamente due santuari così importanti, i discepoli di san Domenico e quelli di san Francesco si proposero anzitutto di opporre altare ad altare. Ma che importa a noi tale rivalità! Il risultato più chiaro della loro ambizione fu quello di dotare Firenze di due monumenti, nei quali l'arte celebra i suoi più alti e più splendidi trionfi. Sin dal principio, l'Ordine di San Domenico si distinse, non solo pel culto, ma eziandio per la pratica dell'arte: niuna meraviglia dunque che

Santa Maria Novella sia stata costrutta da architetti usciti dalle file di questa falange che conta tanti artisti eminenti.[1]

Fra Sisto e Fra Ristoro ne fecero il progetto.

A Santa Maria Novella, come a Santa Maria del Fiore, gli architetti opposero al sistema dell'ornamentazione in rilievo, che domina nelle cattedrali francesi, quello dell'ornamentazione piana; sostituirono le sculture cogli intarsi.

Anche il periodo romano aveva abusato dei metalli e dei marmi preziosi, dei toni sfolgoreggianti. Ma era una sontuosità fredda e vuota, perchè troppo spesso la ricchezza della materia faceva le veci della forma e dell'idea.

Il XIV secolo, specialmente in Toscana, ove abbondavano i marmi colorati, tentò conciliare la polimorfia colla policromia. La loggia dell'Orcagna, oltre a qualche palazzo privato, è il solo monumento di quest'epoca che non abbia alcune incrostazioni, ed esso, come si vedrà in seguito, costituisce un tentativo di ritorno alla semplicità antica.

Senza pretendere al titolo d'alta concezione architettonica, Santa Maria Novella attrae per un certo non so che d'elegante: era la chiesa preferita da Michelangiolo, che la chiamava la sua fidanzata.

Le più illustri famiglie di Firenze — Strozzi, Ruccellai, Tornabuoni — andarono a gara per arricchire questa chiesa, loro comune parrocchia. Ai primi essa deve la sua facciata, ai secondi la cappella che porta il loro nome, agli ultimi il complesso degli affreschi ed i vetri del coro.

Come a Santa Maria del Fiore, a San Lorenzo e a Santa Croce, anche a Santa Maria Novella mancava la facciata. Nel XV secolo, un ricco fiorentino commerciante ed appassionato per le arti, Giovanni Ruccellai, s'accinse a riparare a tale mancanza. L'architetto a cui si rivolse era non solo il primo fra i seguaci di Brunellesco, ma eziandio lo spirito più aperto del Primo Rinascimento, nello stesso tempo che poeta ed erudito, moralista, pittore, matematico. Ma anche Leon Battista Alberti, come il suo maestro, opinava che prima di tutto bisognava rimettere in onore gli ordini antichi; così invece di dotare Santa Maria Novella d'una facciata in armonia coll'interno, egli si preoccupò unicamente di comporre un bell'insieme, in cui le formole elaborate dai suoi predecessori romani — colonne, pilastri, archi tondi, cornicioni, frontoni — avrebbero detronizzato i disegni, ancora abbastanza vivi, che loro avevano legato in retaggio gli immediati predecessori, gli architetti gotici.

In ogni modo, sebbene tutta a reminiscenze, la sua facciata fu una grande rivelazione: pochi monumenti ebbero una simile influenza nei destini dell' arte della costruzione. Così, nella curvatura della porta centrale, si vede il più antico esempio, a quanto si afferma, dell' uso d'una vôlta a cassettoni. Non meno importante è l' invenzione della voluta che unisce l' ordine superiore coll' ordine inferiore, così da nascondere il tetto. Lo stile gesuita lo copiò a suo agio, e sino ai giorni nostri questo sgraziato motivo si trova in centinaia di edifizi religiosi.

Più ancora che Santa Croce, Santa Maria Novella spiega dinanzi a noi i fasti della pittura italiana, da Cimabue sino a Domenico Ghirlandajo ed a Filippino Lippi, passando per Orcagna, i maestri anonimi della Cappella degli Spagnoli, Masaccio e Paolo Uccello. Solo Giotto vi manca, ma i suoi allievi s'incaricarono di supplirlo.

[1] Nella monografia consacrata dal Padre Marchese agli artisti domenicani, gli architetti, gli scultori, i pittori, i miniaturisti, i decoratori d'ogni genere, si contano a centinaia.

Quando comparve Cimabue (1240-1302) i Bizantini regnavano pacificamente sulla Penisola: ovunque avevano imposto la loro magrezza, la loro freddezza, le loro figure quasi automatiche, le loro espressioni stereotipate, o piuttosto la mancanza d'espressione.

I quadri autentici di Cimabue sono in così piccol numero, ch'io non resisto alla tentazione di avvicinare qui gli uni agli altri, e di paragonare alla Madonna di Santa Maria Novella [1] quella dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, e quella del Louvre che proviene dalla chiesa di San Francesco di Pisa.

La composizione di questi tre quadri differisce un po'. Nel centro, sopra un trono riccamente ornato, la Vergine, triste e severa, col capo coperto dal manto, tiene sulle ginocchia il bambino Gesù, i cui tratti offrono un po' più d'animazione. Intorno ad essa, sei angioli in adorazione. Dei medaglioni, contenenti ritratti di santi, servono di cornice all'insieme. Nulla di più solenne, ma nello stesso tempo nulla di meno vivo.

La biografia di Cimabue è piena di testimonianze d'ammirazione prodigategli dai suoi concittadini. L'esposizione della stessa Madonna che orna ancor oggi l'altare di Santa Maria Novella, fu un vero avvenimento; il re Carlo d'Angiò essendo venuto a Firenze, mentre l'artista vi lavorava, le autorità lo condussero con gran pompa nello studio per fargli ammirare questo capolavoro: tale fu il concorso dei signori e delle dame che accompagnavano il principe francese, che i loro ospiti, per perpetuare il ricordo di quella manifestazione, dettero, afferma il biografo, al quartiere abitato da Cimabue il nome di *Borgo allegro*. Il collocamento della pala d'altare nella chiesa di Santa Maria Novella provocò dimostrazioni di giubilo non minori; la si trasportò in processione, a suon di trombe, dallo studio alla chiesa.

È indispensabile ricordare tale entusiasmo, per giudicare Cimabue con equità. Oggi le sue opere non sembrano differir molto da quelle dei Bizantini, suoi maestri. Ma riportiamoci al XIII secolo; esse indicavano un certo progresso. Se la cornice è rimasta essenzialmente jeratica, le figure vi guadagnarono in morbidezza, in bellezza, in animazione. Esse presentano un po' della grandiosità che caratterizza le statue greche dell'epoca buona. L'emozione, sebbene trattenuta, non è meno comunicativa. Paragonate alle Madonne del suo allievo Giotto, quelle di Cimabue hanno maggior grandezza, se non altrettanta vita ed altrettanta potenza drammatica. I suoi angioli di tipo bizantino, molto spiccato, si distinguono per la purezza del loro ovale, non meno che per la nobiltà dell'espressione. Cimabue cercò di rialzare l'effetto di queste anguste scene, caricando d'ornamenti il trono su cui sta la regina dei cieli. È necessario aggiungere che non potrebbe esserci quistione di gamma in questi venerabili incunaboli della pittura? Come tutti i suoi contemporanei, Cimabue ignorava l'arte di opporre i toni gli uni agli altri, egli si limitava a sovrapporli, senza cercare di più. È all'effetto del tempo certamente che bisogna attribuire il contrasto tra i colori delle carni, rimasto chiaro, ed il vestito della Vergine divenuto totalmente nero.

Pure a Santa Maria Novella noi incontriamo per la prima volta uno dei più importanti fra gli artisti fiorentini del secolo XIV, Orcagna. [2]

[1] A chi credere! La *Guida-Souvenir* del Marcotti dice che Milanesi era disposto ad attribuire la *Madonna Ruccellai* a Duccio da Siena (1285). Burckhardt e Bode invece, nella 6ª edizione del *Cicerone* (1893), s'attengono alla tradizionale attribuzione, ed hanno mille ragioni. Come bisogna abbandonare persino le tradizioni più autorizzate, quando i documenti vengono a contraddirle, ugualmente bisogna guardarsi da questa smania d'ipotesi, divenuta il flagello della storia dell'arte.

[2] Vasari afferma che Cione, il padre d'Andrea, era orefice, e malgrado l'opinione contraria di Milanesi, io presto

Andrea di Cione Orcagna, o Orgagna, nacque a Firenze verso il 1308, e morì nella stessa città nel 1368. Come Giotto, egli pure si distinse contemporaneamente nella pittura, nell'architettura e nella scultura; egli coltivò eziandio la poesia: si citano di lui dei sonetti. Per il momento io non mi occuperò che del pittore, salvo a trattenermi in seguito sullo scultore e sull'architetto.

È poco probabile che Orcagna si sia trovato in relazioni dirette con Giotto, però sta il fatto ch'egli ne consultò le opere con un pio ardore.

A Santa Maria Novella, nella cappella Ricci (il coro attuale), Orcagna dipinse, aiutato dal fratello Nardo, alcune scene della *Vita della Vergine*. Quest'opera, per tre quarti rovinata, fu sostituita nel secolo seguente dagli affreschi del Ghirlandajo, che utilizzò tuttavia in una certa misura, lo afferma Vasari, il lavoro del suo predecessore.

A questi affreschi fece seguito, nella stessa chiesa, la decorazione della cappella Strozzi: *Il Giudizio universale* ed il *Paradiso*.

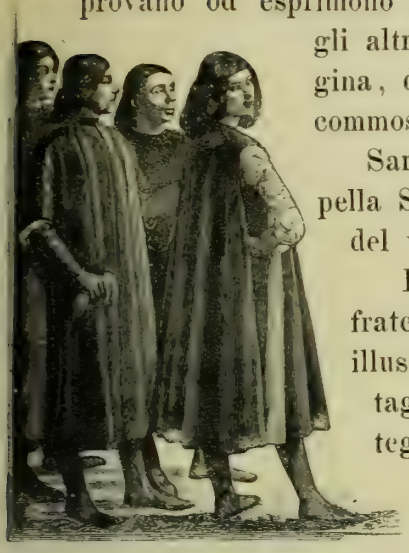
Il Paradiso dell'Orcagna (frammento).

Il *Paradiso* indica forse più sforzo che vera ispirazione. Le figure vi sono modellate con cura estrema, dalla testa ai piedi; anche il colorito, abilmente fuso, merita degli elogi. Ma ciò che manca è l'impressione immediata della vita, e quei forti tratti familiari a Giotto. L'artista si servì, non di ritratti, ma di tipi convenzionali; così, non ostante la ricerca della grazia per le donne, che rammenta quella di Fra Angelico, e l'energia per gli uomini, la sua opera ci lascia passabilmente freddi.

Orcagna d'altronde non trascurò nulla per mettere nel *Paradiso* tutta la maestà e tutta la varietà possibile. I personaggi — profeti, apostoli, santi, angioli — sono distribuiti con una perfetta purezza, a file di cinque o sei. L'artista cercò d'altra parte di rompere la monotonia inerente ad una composizione in cui centocinquanta attori, forse,

fede a tale asserzione. Milanesi, per contraddire Vasari, sostiene di non aver mai trovato il nome Cione nel registro degli orefici di Firenze. Ma tale silenzio non vuol dire un gran che, e c'è veramente da stupire di un'opposizione formulata così alla leggera, da parte d'un erudito come Milanesi. Vasari dà per maestro ad Orcagna Andrea da Pisa. Ma è certo che l'artista ricevette pure delle lezioni da suo fratello maggiore, Nardo (abbreviazione di Leonardo) e non Bernardo, come afferma il Vasari, di cui l'errore è scusabilissimo.

provano od esprimono lo stesso sentimento; perciò rappresentò gli uni di faccia, gli altri di tre quarti o di profilo. Per farla breve, in questa pagina, del resto importantissima, non manca che un accento più commosso ed il fuoco sacro.



Frammento degli affreschi del Ghirlandajo a Santa Maria Novella.

Sarebbe ingiusto non aggiungere che gli affreschi della cappella Strozzi furono sottoposti a ristauri, che tolsero loro parte del valore primiero.

L'*Inferno*, dipinto nella stessa cappella, probabilmente dal fratello di Andrea d'Orcagna, Nardo (1365), forma la letterale illustrazione del poema di Dante. Supponiamo una grande montagna a sette grandi strati, corrispondenti ad altrettante categorie di dannati o di supplizi: tale è l'inferno della cappella Strozzi. L'artista l'ha posto, come si vede, nelle viscere della terra. Egli l'ha popolato d'attori infiniti: Cerbero, i Centauri, le Arpie, gli adulatori immersi nel fango, gli avari e i prodighi, tutti rappresentati colla più scrupolosa esattezza secondo le descrizioni del poeta, e perchè nessuno li ignori, i loro nomi sono scritti presso di essi. "Così", disse Ampère, "la *Divina Commedia* è considerata non già come una finzione poetica, ma come un articolo di fede". — Questa composizione fu essa pure molto ritoccata.

Ginevra Benci, da un affresco del Ghirlandajo a Santa Maria Novella.

Ignorasi quando Orcagna terminasse gli affreschi della cappella Strozzi; è probabile che ciò fosse prima del 1357, data iscritta sul bel polittico che orna la cappella stessa.

In quest'ultimo lavoro dominano la maestà, la solennità. Le figure hanno un'estrema gravità, non del tutto esente da una certa rigidezza. Le teste sono individuate piuttosto debolmente, tranne che nei due santi inginocchiati ai piedi di Cristo, san Domenico a destra, san Pietro a sinistra. Questo è la più bella figura del quadro; la magnifica disposizione dei suoi panneggiamenti ricorda Giotto e annuncia Masaccio. Un pittore moderno non sarebbe riuscito meglio in quanto all'ampiezza e alla libertà ammirabile di tale lavoro: è il degno riscontro dell'angelo dipinto nel *Paradiso* sotto al Cristo: la stessa ardita e sicura disposizione dei panneggiamenti. Quel

soggetto ricompare nel San Tommaso scolpito in bassorilievo sul tabernacolo d'Or San Michele.

Noi varchiamo tre quarti di secolo per salutare una delle pagine più imponenti e meno note del geniale e disgraziato Masaccio, una *Trinità*, ritrovata or son venticinque anni in una delle cappelle della chiesa, e oggi fissata contro la parete interna della facciata.

Il ricordo di Giovanni Tornabuoni, lo zio materno di Lorenzo il Magnifico e rappresentante della banca dei Medici a Roma, è legato al nome del Ghirlandajo, come quello di Giovanni Ruccellai si collega al nome di Leon Battista Alberti, e quello di Filippo Strozzi ai nomi di Benedetto da Majano e di Filippino Lippi. Gli affreschi del coro di Santa Maria Novella, dipinti dall'Orcagna, erano rovinati dall'umidità: già parecchi cittadini aveano tentato di farli restaurare o rifare, ma i Ricci, che avevano un diritto di patronato sul coro, vi si erano sempre opposti. Tornabuoni fu più fortunato: coll'essersi impegnato ad indennizzare i Ricci, e a porre i loro stemmi nel punto più in vista, egli ottenne carta bianca. Incaricò tosto il suo amico Ghirlandajo di dipingere sopra una delle pareti la *Storia di san Giovanni Battista*, sull'altra la *Storia della Vergine*, nell'abside l'*Incoronazione della Vergine.* [1]

Gli affreschi del coro di Santa Maria Novella erano anzitutto destinati a celebrare la liberalità del donatore. Così pure due grandi stemmi in pietra, l'uno dei Tornabuoni, l'altro dei loro parenti, i Tornaquinci, vennero incastrati sui pilastri esterni, mentre gli stemmi d'altre famiglie, i Ginchinotti, i Popoleschi, i Marobottini e i Cardinali, presero posto sull' arco, senza alcun pregiudizio dei numerosi ritratti di membri della famiglia introdotti tra gli attori delle composizioni. [2]

Per fortuna gli affreschi del Ghirlandajo hanno ancor altri titoli alla nostra attenzione, oltre all'interesse che offrono per la storia dei Tornabuoni, oppure per la storia di Firenze: essi formano un insieme raro e seducente della pittura di genere colla pittura storica, la Vergine e le sue compagne sono vestite alla moda delle Fiorentine del secolo XV; gli interni, il mobiglio, i menomi dettagli, tutto ci trasporta in piena Firenze; nessun sforzo d'astrazione, nessuna ricerca del colore storico. Forse è questa sincerità che dà tanta seduzione agli affreschi di Santa Maria Novella. [3] Noi vi scorgiamo volta a volta gli ardori generosi degli adolescenti e la fierezza delle patrizie, che s'avanzano impassibili, nel loro costume di cerimonia, per far visita alle amiche loro.

Gli arredi del coro, scolpiti e ornati d'intarsi, contano tra le più antiche, ma eziandio tra le più eleganti produzioni di Baccio d'Agnolo, che fu un architetto di merito non

[1] La retribuzione venne stabilita di 1200 fiorini d'oro (da 80 000 a 100 000 franchi) colla clausola che se il Mecenate era contento dell'artista gli avrebbe dato 200 fiorini di più, finito il lavoro. Qui appare in piena luce lo spirito di lesineria proprio ai dilettanti del Primo Rinascimento: allorchè Ghirlandajo ebbe finito, Firenze intiera si entusiasmò dinanzi al suo capolavoro. Con tutto ciò il Tornabuoni si dispensò dal pagargli il supplemento convenuto. Affrettiamoci però ad aggiungere a suo discarico, che dopo alcuni anni, in occasione dell'ultima malattia del Ghirlandajo, ei gli spedì spontaneamente un soccorso di 100 fiorini.

[2] L'iscrizione tracciata sugli affreschi ci prova quale era in quell'epoca il grado d'orgoglio dei grandi borghesi fiorentini: " L'anno 1490 — dice questa — in cui la nostra bellissima città, nobile per le sue ricchezze, per le sue vittorie, per le sue arti e i suoi edifici, godeva dell'abbondanza, della salubrità, della pace.... „

Ahimè! due anni più tardi moriva Lorenzo il Magnifico, il genio tutelare d'Italia; quattro anni dopo l'esercito francese entrava in Firenze, mentre i Medici prendevano la via dell'esilio. Non c'è mai da fidarsi del destino!

[3] Lo stesso presidente de Brosses vi trova " una maniera più moderna e che comincia ad essere buona. „ Anatolio France li caratterizzò nel *Lys rouge:* " gli affreschi tranquilli del Ghirlandajo. „

comune, come pure un paziente intarsiatore. Arabeschi di squisito disegno spiccano chiari sopra un fondo scuro.

Una invetriata, eseguita da Sandro Agolanti secondo i modelli del Ghirlandajo, completa la decorazione del coro. Vi si vede fra l'altre cose la *Vergine che consegna la sua cintola a san Tommaso*, la *Presentazione al Tempio*, e la *Fondazione della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma.*

L'esempio del Ruccellai e del Tornabuoni stimolò l'emulazione di Filippo Strozzi, il vecchio († 1491), che non la cedeva nè in gloria, nè in ricchezza ai suoi due concittadini. Egli scelse per sua sepoltura una cappella situata presso al coro, ed ordinò il proprio mausoleo al suo amico, l'eminente scultore ed architetto Benedetto da Majano. Il medaglione di cui questi l'ornò, la Vergine circondata dagli angioli, disgraziatamente pecca di pesantezza; le figure vi appaiono pietrificate.

Più originali sono gli affreschi di cui Filippino Lippi arricchì la cappella. Questo ciclo cominciato nel 1487 non ebbe fine che nel 1500, quindi molti anni dopo la morte dello Strozzi.

Filippino, il figlio di Fra Filippo Lippi, era dopo Leonardo da Vinci il più perfetto, senza dubbio, fra tutti i pittori fiorentini della fine del XV secolo; egli avea lo spirito, la vena, talora l' eloquenza; abile colorista (basta per convincersene guardare la sua *Apparizione della Vergine a san Bernardo*, nella badia di Firenze), egli sapeva, come nessun altro, disporre i suoi lavori, infondervi movimento, passione. Sotto tal punto di vista egli è il precursore diretto di Raffaello. Il suo capolavoro in questo genere, oltre gli affreschi della chiesa della Minerva a Roma (1489), è il ciclo di Santa Maria Novella, ove egli illustrò diverse scene degli *Atti degli Apostoli*, la *Risurrezione di Drusiana*, il *Martirio di San Giovanni Evangelista*, *San Filippo che caccia il demonio*, il *Martirio di San Filippo*. Completò la decorazione colle meravigliose figure dei patriarchi, dipinte sulla vôlta. Ciò che domina è il moto, l' estro, una vivacità, che quasi rasenta l' agitazione. La ginnastica a cui dedicavasi Filippino era necessaria per introdurre nella composizione la fluidità delle linee, e l'armonia di cui erano prive da tanto tempo. Questa considerazione ci rende indulgenti per tanti errori: l'accumulazione degli ornamenti più strani, di obelischi, di trofei che si profilano con grande audacia; inoltre un lusso, un abuso di emblemi e di accessorii da dare le vertigini.

Innanzi a tante meraviglie della pittura si dimentica di dare uno sguardo alle statue ed ai bassorilievi che ornano Santa Maria Novella. Eppure c' è qualche cosa che merita la nostra stima. Se il *Cristo in croce* di Brunellesco, nella cappella Gondi, manca di carattere, se la *Vergine circondata da Angioli*, che Benedetto da Maiano scolpì per la cappella Strozzi, non ha nè libertà, nè distinzione, un' altra scultura del XV secolo, la "Tomba della Beata Villana", è una delle più originali concezioni di Bernardo Rossellino: qui nulla ricorda l' antichità. La statua, o meglio, l' alto rilievo della Santa, si presenta di tre quarti, e si stacca da un panneggiamento che serve contemporaneamente di fondo e di cornice: due angioli in piedi da ogni lato, sollevano con una mano siffatta cortina, mentre coll'altra tengono un cartello su cui sta scritto: "Ossa Villane mulieris sanctissimae in hoc celebri tumulo requiescunt." Direi che la figura è graziosa, se la parola si potesse applicare ad una statua funebre: si può per lo meno affermare arditamente che la posa è piena di naturalezza e di grazia, l'espressione commossa, i panneggiamenti d'una rara morbidezza.[1]

[1]) Per quanto ci sembri ricca, mancano a Santa Maria Novella molti dei suoi tesori: la pala d' altare del Ghir-

Il chiostro di Santa Maria Novella, detto il *chiostro verde*, deve il suo nomignolo ai suoi affreschi in chiaroscuro verde, di cui Paolo Uccello e altri celebri pittori ricoprirono i suoi muri. Le intemperie, come pure la mano degli uomini, non ne lasciarono più sussistere che alcune traccie, ma queste sono caratteristiche: esse ci dimostrano quali preoccupazioni di realismo dominassero nella pittura fiorentina sin dal principio del XV secolo: il *Diluvio* di Paolo Uccello forma quasi l' illustrazione d' una scuola di nuoto; vi si vede ogni sorta di apparecchi di salvataggio, più o meno strani.

Il chiostro verde a Santa Maria Novella.

L'ammirabile ciclo degli affreschi del XIV secolo, che si svolge nella vicina cappella o *cappellone degli Spagnuoli*, non poteva trovare un contrasto più completo alle elucubrazioni d'un Paolo Uccello.

La colonia spagnuola di Firenze non ebbe parte alcuna nell'edificazione o nella de-

landajo che completava il ciclo degli affreschi, trovasi oggi in parte alla Pinacoteca di Monaco, in parte al Museo di Berlino. La Cantoria di marmo bianco, ornata da Baccio d'Agnolo di sculture d'un gusto squisito (ghirlande, gigli, ecc.), venne acquistata nel 1859 dal South Kensington Museum. Finalmente la tribuna degli organi di legno dorato è andata a finire a Rueil, ove trovò un asilo nella chiesa (la balaustra dorata di fresco, e certamente in parte rifatta, ha quale principale ornamento dei rosoni e del fogliame, senza un certo carattere, che spiccano in rilievo sopra un fondo unito; essa posa su mensole).

corazione di questo santuario, come potrebbe farlo credere il nome sotto cui è noto. Costrutto verso la metà del XIV secolo dall' architetto domenicano Fra Jacopo Talenti, servì in origine quale sala capitolare ai monaci di Santa Maria Novella: non fu che nel 1556 che il granduca Cosimo I la concesse agli Spagnuoli.

Gli affreschi della cappella degli Spagnuoli formano un gruppo a parte nella storia della Scuola toscana. Tali importanti pitture furono tenute sino a questi ultimi tempi le une quale lavoro del senese Simone Memmi (Simone di Martino), le altre di Taddeo Gaddi. Ma poichè la cappella non fu cominciata che nel 1350, e le pitture non erano ancora finite nel 1355, è impossibile che Simone di Martino, morto nel 1344, vi abbia lavorato. Le composizioni a lui attribuite non possono essere che dei suoi allievi. D'altra parte la congettura di Cavalcaselle e Crowe, che ascrivono ad Antonio veneziano e ad Andrea fiorentino le pitture sin qui attribuite a Taddeo Gaddi, non ha trovato partigiani. Il nome stesso di Taddeo Gaddi non solleva minori obbiezioni.

Un Miracolo di San Domenico, nel cappellone degli Spagnuoli.

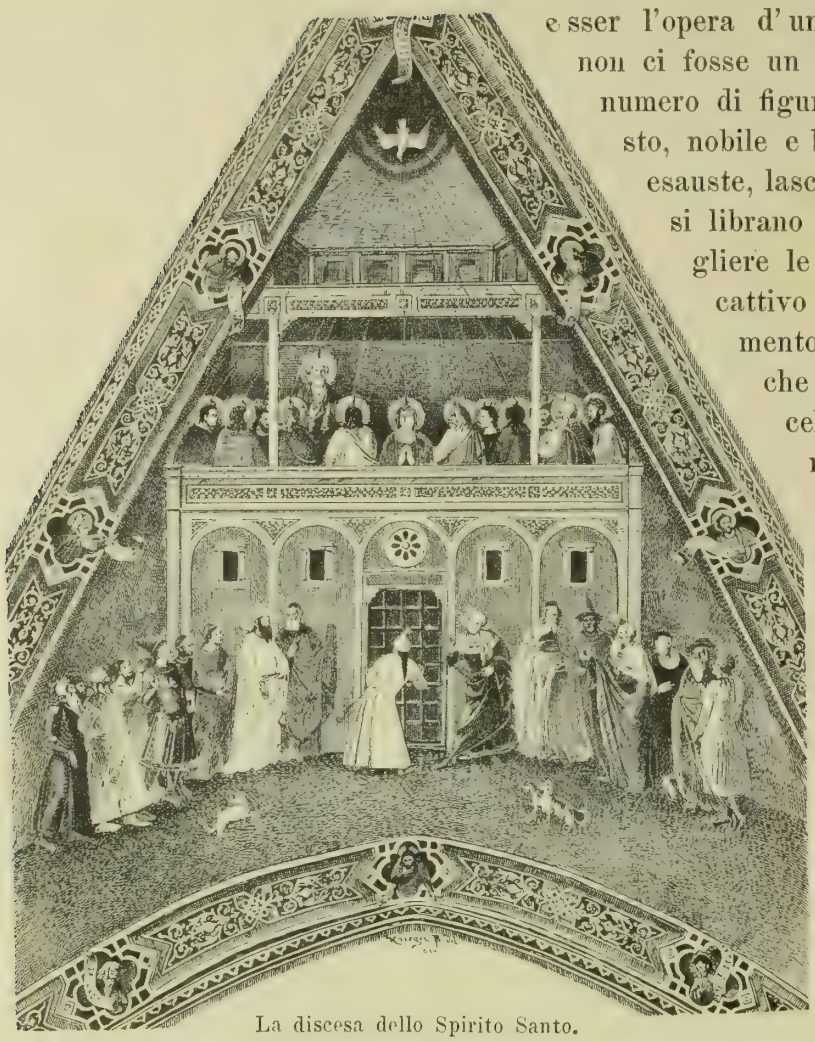
In siffatte incertezze giova il riflettere che se le pagine anonime, i capolavori degli ignoti non sono sempre quelli che rappresentano il meno fedelmente lo stato d'una società, le tendenze d'una scuola; a più forte ragione le opere collettive — quali le pitture della cappella degli Spagnuoli — offrono a tale riguardo i più preziosi insegnamenti. Ogni collaboratore, costretto a rinunciare alle sue preferenze personali, non ha altra ambizione che quella d' interpretare degnamente il pensiero di tutti ed assicurare l' unità all' edificio innalzato in comune.[1]

Il muro in cui è praticata la porta d'ingresso è ornato di scene della vita di san Domenico e di san Pietro martire. Il segmento corrispondente della volta rappresenta l'*Ascensione*.

Sulla parete del fondo sono rappresentati: il *Trasporto della croce*, la *Crocifissione* e la *Discesa al limbo;* sulla vôlta la *Risurrezione*. Finalmente le due pareti laterali ci offrono: a sinistra la *Glorificazione di San Tommaso d'Aquino*, e al disopra, sulla vôlta, la *Discesa dello Spirito Santo;* a destra la *Chiesa militante* e la *Chiesa trionfante*, e sulla vôlta la *Navicella di San Pietro*.

La *Crocifissione* è una pagina d'un'arditezza e d'un'animazione tale che potrebbe

[1] Un abisso divide l'arte dei Domenicani dall' arte dei Francescani. Se la leggenda di san Domenico è infinitamente più povera di fatti commoventi di quella di san Francesco, la sua dottrina all'incontro — di cui l'Inquisizione fu l'espressione suprema — s'impone pel suo rigore dogmatico, come gli insegnamenti di san Francesco seducono pel loro dolce misticismo. Un cane con una fiaccola tra i denti, tale fu per lungo tempo l'emblema dei Domenicani; essi stessi si denominavano *Domini canes*, i cani del Signore. È naturale che la decorazione della cappella degli Spagnuoli, la sala capitolare dell'ordine a Firenze, esprima siffatte preoccupazioni.



La discesa dello Spirito Santo.
(Cappella degli Spagnuoli).

esser l'opera d'un pittore del Rinascimento, se non ci fosse un resto d'arcaismo in un certo numero di figure. Nel centro, sulla croce, Cristo, nobile e bella figura; le sue forze sono esauste, lascia cadere il capo. Presso a lui si librano degli angioli, venuti a raccogliere le preziose reliquie. A destra il cattivo ladrone si contorce sull'istrumento del supplizio con un'energia che non ha nulla da invidiare alla celebre *Crocifissione* di Rubens, mentre i demoni si precipitano su di lui per impadronirsi della preda. A sinistra il buon ladrone leva gli occhi al cielo con un atto di rassegnazione ammirabile. Il dramma che si svolge ai piedi della croce non è meno vivo, meno eloquente: di tratto in tratto dei cavalieri dalle fisonomie or gravi or severe agitano delle lancie o degli stendardi colle iniziali consacrate S. P. Q. R., o suonano le trombe, oppure cacciano col frustino gli spettatori che troppo liberamente esprimono la loro simpatia pei giustiziati; indi i discepoli singhiozzanti che rivolgono un addio supremo al loro maestro; a sinistra, in mezzo alla folla, il gruppo delle pie donne piene di dignitoso dolore.

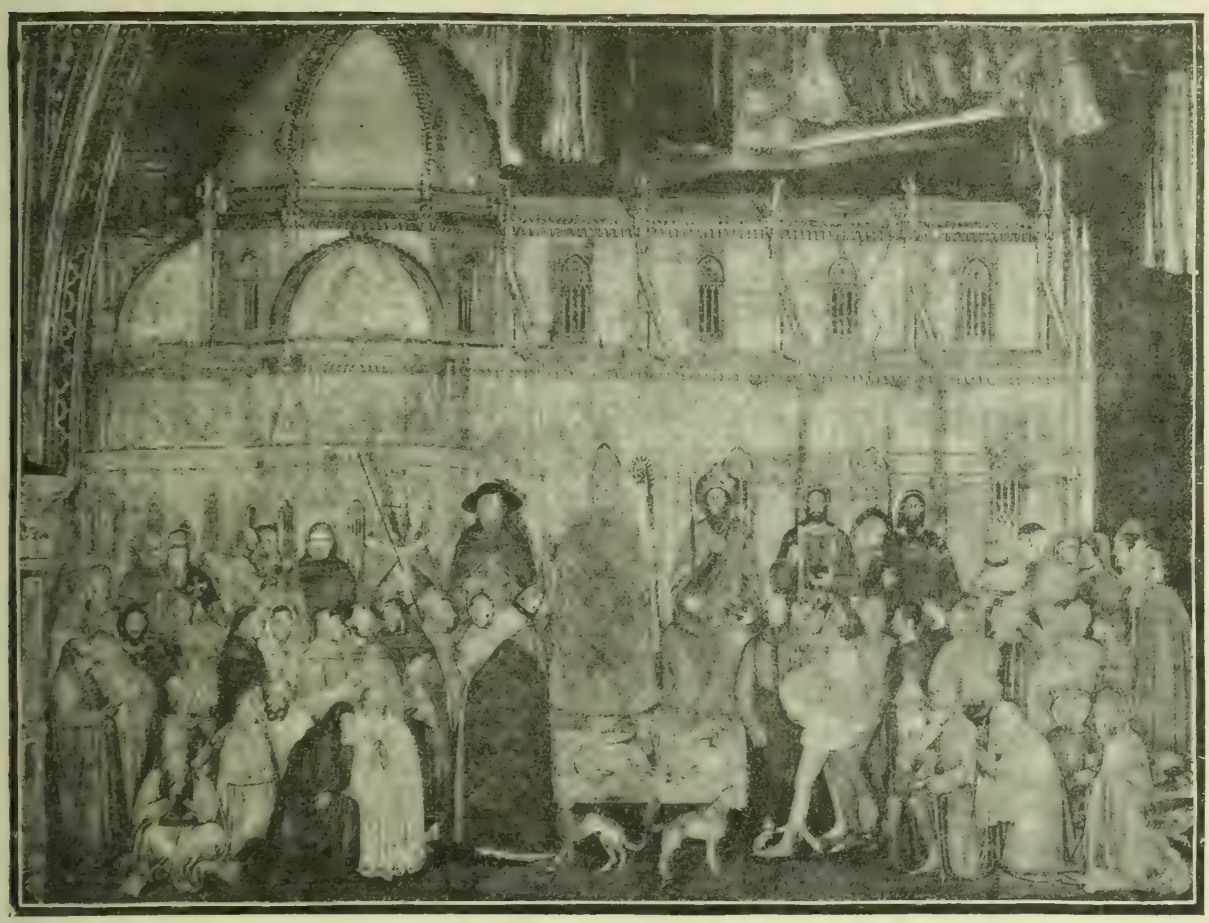
Quanta passione c'è nel dramma commovente del Golgota, altrettanta è la calma e la serenità nell'*Ascensione*. Nell'aria appare, fulgidissimo nella sua gloria, Cristo, biancovestito, le mani alzate. Attorno a lui degli angioli. Nel basso la Vergine, poi i dodici apostoli inginocchiati due a due, negli atteggiamenti più vari, che contemplano rapiti l'apparizione celeste. Alle due estremità, due angeli ritti in piedi incorniciano il lavoro e ne rialzano la solennità. I personaggi sono eccellenti come espressione, come atteggiamenti, come drappeggi. La figura di Cristo disgraziatamente non merita gli stessi elogi; v'ha in questa qualche cosa di troppo compassato, di troppo arcaico, e appare quale una reminiscenza bizantina in questo ambiente ove tutto respira lo spirito dei tempi nuovi.

La *Glorificazione di San Tommaso d'Aquino* ci mostra il celebre dottore dell'ordine dei Domenicani in trono, come un Dio, in mezzo a dieci profeti ed apostoli; a sinistra Giobbe, Davide, san Paolo, san Marco, san Giovanni evangelista, poi continuando verso destra, san Matteo, san Luca, Mosè, Isaia e Salomone. Sopra al Santo si librano sette figure allegoriche; ai suoi piedi sono seduti, vinti ed umiliati, gli eretici, o gli infedeli da lui confutati, Ario, Averroe e Sabellico.

Sullo stesso piano dei quattro personaggi, con cui abbiamo fatto testè conoscenza,

ma colla schiena ad essi rivolta, sta seduto un religioso che dà l'assoluzione ad un vecchio inginocchiato innanzi a lui.

A qualche distanza, un altro religioso indica alla folla che lo circonda la porta sotto cui sta san Pietro, colle chiavi in mano: è la Gerusalemme celeste. La città santa è popolata di eletti d'ogni età e d'ogni ceto; all'ingresso una frotta di bambini, a cui due angioli danno il benvenuto; più lungi dei prelati, dei principi, dei martiri, degli apostoli. Tutti hanno gli sguardi rivolti verso Cristo che domina nel mezzo, circondato da un coro d'angeli, e che corona così questa splendida rappresentazione della Chiesa militante e della Chiesa trionfante.



La Chiesa trionfante, nella cappella degli Spagnuoli.

La parte inferiore comprende quattordici figure allegoriche, sedute in ricchi stalli; ciascuna di esse ha sotto di sè qualche celebre personaggio. Cominciando da sinistra, scorgiamo dapprima parecchie figure che personificano le Virtù cardinali; poi vengono la Fede, la Speranza e la Carità coll'arco e le freccie, come l'antico Cupido. Ai piè dell'ultima è seduto sant'Agostino. Le sette figure di destra rappresentano: L'Aritmetica personificata da Pitagora; la Geometria personificata da Euclide; l'Astronomia personificata da Tolomeo; la Musica (Tubalcain); la Dialettica (Aristotile); la Rettorica (Cicerone); la Grammatica (Donato). Accanto a questa stanno inginocchiati due bambini, che sembra la supplichino a voler loro comunicare la sua scienza.

La composizione, rigorosamente simmetrica, riassume la filosofia e la scienza del tempo, tanto sotto l'aspetto teologico, quanto sotto l'aspetto profano. Non si può che lo-

dare la nobiltà delle figure, la purezza della caratteristica, la scienza dell'ordinamento. Ecco una composizione decorativa che armonizza a meraviglia colla cornice architettonica. Un secolo e mezzo più tardi, Raffaello, incaricato di trattare lo stesso tema, romperà la simmetria, riavvicinerà ed aggrupperà i personaggi, che qui sono semplicemente sovrapposti; in breve, di questa adunanza grave e solenne egli farà una scena viva e piena di moto.

Tale qual è, la *Glorificazione di san Tommaso d'Aquino* conviene perfettamente ad un'epoca in cui l'arte, non meglio della scienza e della letteratura, non avea ancora raggiunto l'intera libertà, in cui gli spiriti provavano il bisogno di rinchiudersi strettamente nei dati tradizionali. La religione regnava ancora sovrana; e specialmente in questa sala capitolare dell'ordine di San Domenico, era naturalissimo ch'essa imponesse la disciplina più severa, e proscrivesse l'emancipazione, l'indipendenza tanto dello stile che delle idee.

Questa pagina s'attribuisce ordinariamente a Taddeo Gaddi, ma questa non è, ripeto, che una mera supposizione.

La *Chiesa militante* e la *Chiesa trionfante* non offrono nè l'unità ne la gravità che distinguono la *Glorificazione di San Tommaso*. Contiene per lo meno una mezza dozzina di episodi diversi, senza connessione gli uni cogli altri. Ma ciò che vi manca quanto a distribuzione architettonica, viene compensato con dettagli d'una freschezza e d'una grazia ammirabile. Tale capolavoro fu per lungo tempo attribuito erroneamente, come si disse, all'illustre rivale di Giotto, il capo della Scuola di Siena, Simone Memmi (Simone di Martino).

La *Chiesa militante* e la *Chiesa trionfante* comprendono sei quadri distinti, riuniti nella stessa cornice, ma che avrebbero guadagnato formando tanti lavori separati.

A destra, nel primo piano, i Domenicani rappresentati da cani bianchi e neri, un'allusione al loro abito, danno la caccia a lupi ed a volpi. Dietro ad essi san Domenico e san Tommaso d'Aquino discutono coi peccatori e cogli eretici.

A sinistra, allo stesso piano, innanzi ad un edificio imponente che offre grandi analogie colla cattedrale di Firenze, come pare l'avesse sognata Arnolfo, è riunita una augusta assemblea. Il papa è sul trono presso l'imperatore; innanzi a loro giacciono degli agnelli, che hanno quivi trovato un sicuro rifugio; attorno, in piedi, seduti o inginocchiati, dei cardinali, dei patriarchi, dei principi, dei gran signori, indi monaci e semplici fedeli.

Ritornando a destra, si scorgono al secondo piano, dei gruppi di giovanette che ballano a suon di tamburello: è una scena d'una poesia affatto mistica che si direbbe tolta dal *Cantico dei Cantici*. Queste figure, con anomalia davvero strana, sono molto più piccole di quelle del fondo.

Sopra le giovanette, che sembra rappresentino un coro d'eletti, fan bella figura parecchi personaggi dall'aria grave: una donna che suona il violino, un uomo con una falce, un'altra donna con un leoncino sulle ginocchia, e finalmente un uomo che riflette profondamente, col mento appoggiato sul braccio. Alcuni critici hanno creduto che l'artista volesse con ciò rappresentare i piaceri e le seduzioni del mondo. Ma appare più verosimile che abbia voluto ritrarre la felicità degli eletti. Più in là in un giardino pieno d'alberi meravigliosi, alcuni giovani sono intenti a coglierne frutti, mentre altri si aggirano all'ombra di essi. Sarebbe difficile il dare un'idea abbastanza esatta di tutta la freschezza, di tutta la seduzione di sì fatta scena primaverile.

Il Lungarno nuovo.

VII.

La Loggia di San Paolo. — La chiesa d'Ognissanti e la chiesa di Santa Trinita. — I Ruccellai e l'Accademia platonica. — Il palazzo Strozzi. — L'Oratorio d'Or san Michele e le Corporazioni fiorentine.

L'itinerario da me adottato, come tutti i programmi di cui la topografia forma il punto di partenza, comporta contraddizioni ed inconvenienti senza numero. Invece di farci trovare a bella prima innanzi all'ospizio dei Trovatelli, ch'è l'originale, ci fa riuscire al fondo della piazza di Santa Maria Novella, contro l' antico ospizio, la loggia di San Paolo che ne è l'imitazione o la copia.[1] Diciamolo tosto, per non aver più bisogno di ritornarvi: non si può immaginare nulla di più grazioso di questi ospedali

[1] Nella loggia di San Paolo (non rimane più che la facciata dell'edificio primitivo), le arcate si appoggiano direttamente sui capitelli delle colonne, senz'interposizione di architrave, come ad esempio, nella chiesa di Santo Spirito. Le decorazioni (dipinte) in forma di quadrati, circoli, ecc., ricordano le incrostazioni del secolo XII e del XIII, delle pareti esterne del Battistero di Firenze.

fiorentini, il cui tipo fu creato dal Brunellesco. Al pianterreno un porticato aperto, sostenuto da colonne, sopra, negli spigoli degli archi, dei medaglioni di terracotta; al primo piano delle finestre rettangolari. La stessa disposizione a Pistoia, salvo che nel celebre ospedale del " Ceppo „ di detta città un fregio di terracotta policroma si svolge per tutta la lunghezza dell'edificio, tra gli archi e le finestre.

Il quartiere — molto vasto — limitato dalla piazza di Santa Maria Novella e dalla ferrovia, dal viale Principe Umberto e dal Lungarno Amerigo Vespucci, non contiene che pochi edifizi celebri, ma tre almeno di questi esigono una visita: la chiesa di San Francesco dei Vanchetoni, ove tutti i ferventi dell' arte sono andati ad ammirare due deliziosi busti di bimbo, attribuiti per l' addietro a Donatello, e oggi dal Bode, alquanto arbitrariamente, ad Antonio Rossellino; la chiesa d'Ognissanti; finalmente i celebri Orti Ruccellai, ai quali ritornerò più tardi.

La chiesa d'Ognissanti faceva parte in origine del convento degli Umiliati, i monaci addetti alla fabbrica delle stoffe di lana. Ritoccata e ingrandita dai Francescani, nel corso dei secoli XVI e XVII, essa offre oggidì l' arredamento obbligatorio di ogni chiesa fiorentina: terre cotte dei Della Robbia, pitture dei trecentisti e dei quattrocentisti (*Crocifisso* di Giotto, *San Gerolamo* del Botticelli, *Sant'Agostino* del Ghirlandajo), marmi, bronzi, quadri firmati dai nomi più celebri. Noi non insisteremo su tutto ciò. Però il refettorio dipendente dall'antico convento merita la nostra speciale attenzione: trovasi qui una *Sacra Cena*, dipinta dal Ghirlandajo nel 1480. Vi si vedono inoltre degli angeli scolpiti in bassorilievo sopra un tabernacolo, d'Agostino di Duccio. Era troppo interessante questo maestro, autore delle sculture della chiesa di San Bernardino a Perugia e del tempio di San Francesco a Rimini, perch'io lasciassi sfuggire l'occasione di presentarlo, se pure alla sfuggita, ai miei lettori.

Ritornando verso il centro di Firenze, e dedicandoci al quartiere compreso tra la via dei Fossi e la via Calzaioli bisognerebbe fermarci in ogni strada e quasi innanzi ad ogni casa: trattasi di ricordi storici il cui interesse si stende ben al di là dell'orizzonte fiorentino, o di edifizi, statue, bassorilievi, che segnano tutti qualche conquista negli annali dell'arte: da tale o tal'altra scultura smarrita qua e là scaturì la scintilla, che infiammò migliaia d'imaginazioni. Quanti tesori in quelle poche migliaia di metri quadrati: le chiese di Santa Trinita, SS. Apostoli, San Pancrazio, Or San Michele, i palazzi Ruccellai, del Turco, Strozzi, la galleria Corsini, la loggia del Mercato Nuovo, costrutta dal 1547 al 1551, da G. B. Del Tasso, ed ornata dal Tacca, con una copia in bronzo del cinghiale di marmo conservato al Museo degli Uffizi. Tali monumenti, come accatastati gli uni presso gli altri, basterebbero alla gloria di un'altra città: qui essi sono perduti e quasi annegati in un oceano di meraviglie.

Fra la chiesa d' Ognissanti e la chiesa di Santa Trinita, nell' immediata vicinanza dell'Arno e sulla via di Parione, s' innalza l' immenso palazzo dei principi Corsini, la cui famiglia dette alla Chiesa un santo ed un pontefice (Andrea, morto nel 1373, santificato nel 1629; Clemente XII, che del 1730 al 1740 occupò il seggio di san Pietro).

L'edifizio è dei più pesanti e dei più malinconici, malgrado i suoi tre balconi. La tinta grigiastra che ricopre l'esterno non è certo fatta per rallegrare la vista e lo stile della costruzione che appartiene al XVII secolo. Ma l'interno ci riserba parecchie gradevoli sorprese; qui infatti, e non a Roma nel palazzo della Lungara, venduto or son circa dieci

anni al governo, bisogna cercare la vera galleria Corsini. Quella di Roma non contiene, tranne poche eccezioni, che opere o molto ritoccate o firmate con nomi d'artisti della decadenza. A Firenze invece la galleria Corsiniana, il cui catalogo fu compilato con grande cura da M. U. Medici, offre alla nostra ammirazione delle splendide tele italiane o fiamminghe, firmate coi più celebri nomi.

Più vicino alla piazza della Signoria, il palazzo Rosselli, costrutto nel XVI secolo da Baccio d'Agnolo per i Borgherini, ci presenta fra le altre una particolarità che prova lo spirito di diffidenza dei Fiorentini di quel tempo; nella vôlta dell' entrata si scorge ancora l'apertura per la quale gli abitanti potevano esaminare e spiare i visitatori. Mi si afferma che per l'addietro ogni palazzo fiorentino possedeva tali spie.

Nei dintorni della piazza della Signoria, la chiesa di Santa Trinita, la cui costruzione e le cui decorazioni comprendono un periodo di quattrocento anni, dal XIII al XIV secolo (la facciata è di Buontalenti) — senza parlare poi d' un sacrilego ristauro intrapreso nel secolo XIX — offre allo studio una serie di importanti lavori. Qui la *Maddalena* in legno, scolpita da Desiderio da Settignano, sul gusto della statua di Donatello, conservata al Battistero; là la tomba severa e pura dei Sassetti, in cui Giuliano di San Gallo si rivelò contemporaneamente scultore ed architetto, ed anche l'altare decorato da Benedetto da Rovezzano colla sua eleganza alquanto convenzionale, senza alcun concetto chiaramente prestabilito.

In ogni modo la pittura la vince sulla scultura a Santa Trinita. Il ciclo degli affreschi, finito nel 1485 da Domenico Ghirlandajo nella cappella Sassetti, in cui San Gallo lasciò pure uno dei suoi capolavori, rappresenta la *Storia della Sibilla di Tivoli, che annuncia all' imperatore Augusto l' avvenimento al trono della Vergine*, e la *Storia di san Francesco d'Assisi* (terminata nel 1485). Vasari loda la freschezza del colorito di quegli affreschi, e la loro bellezza. Egli aggiunge che Ghirlandajo li accompagnò con una *Natività di Cristo* a tempera, che destava la sorpresa dei conoscitori, e ch'egli pose il suo ritratto fra i pastori, le cui teste erano considerate come cose divine. Per parte mia osserverò, che in *San Francesco innanzi al sultano* il Ghirlandajo s'ispirò a Giotto, e ch'egli impresse veramente grandiosità alle figure, mentre che nell'*Apparizione della Vergine a san Francesco* guastò la composizione con un paesaggio poco felice.

La chiesa non forma il solo ornamento della piazza della Trinita. Nel centro s'erge una colonna di granito, rotta in parecchi punti, che si raccomanda per un'origine illustre: essa, da secoli, ornava le terme di Caracalla a Roma, quando il duca Cosimo I ebbe l'idea di chiederla al papa per collocarla a Firenze sulla stessa piazza in cui egli aveva per l'addietro ricevuto la notizia della vittoria di Montemurlo (quante superstizioni ancora in quegli allievi di Macchiavelli!). I documenti pubblicati dal Gaye ci informano dell'odissea del monolito. Meno abili dei loro antenati romani, gli ingegneri fiorentini del secolo XVI non riuscirono che con sforzi sovrumani a trasportarlo da Roma a Firenze (1561-1565). La statua di bronzo che vi sta in cima, la *Giustizia*, — che innalza il suo emblema, la bilancia, — fu ordinata da un successore di Cosimo all'abile scultore toscano Pietro Tacca.

Più lungi, sulla stessa piazza, sorge l'elegante palazzo Bartolini-Salimbeni, colle sue finestre d'una rara eleganza; il capo d'opera di Baccio d'Agnolo è oggi trasformato in un

albergo, mentre il palazzo merlato dei Buondelmonti ed il palazzo Ferroni contengono uno stabilimento senza rivali in Europa, il celebre gabinetto di lettura di Vieusseux.

Fra la piazza della Trinita e la piazza di Santa Maria Novella, l'oratorio di San Pancrazio ed il palazzo Ruccellai proclamano, come la facciata di Santa Maria Novella, la liberalità di Giovanni Ruccellai, soprannominato il costruttore (1403-1477), ed il talento del suo amico, l'architetto Leon Battista Alberti. È un tipo attraentissimo quello di questo bravo mercante diviso fra la divozione e la vanagloria, vegliante con attività sui suoi affari commerciali, e rivaleggiante in magnificenza coi principi regnanti. Egli si è esattamente ritratto nel suo giornale, la cui pubblicazione è dovuta al Marcotti: " Anno 1473. Ragioni per le quali io, Giovanni Ruccellai, devo stimarmi felice altrettanto, se non più di qualunque altro cittadino, del nostro quartiere di Santa Maria Novella.... „ Dopo un'invocazione alla Provvidenza, a cui si dichiara debitore dei suoi successi, dopo l'enumerazione dei sacrifizii da lui fatti per la cosa pubblica, Ruccellai aggiunge questa originale confessione: " Si dice che guadagnare e spendere sieno le gioie più grandi che un uomo possa gustare; per conto mio, confesso d'aver provato ancora più piacere a spendere che a guadagnare „. Dopo una tal professione di fede, non bisogna stupire se il mercante-mecenate fiorentino fece a Roma un pio pellegrinaggio in occasione del giubileo del 1450 (egli ce ne lasciò una singolarissima descrizione), e se nell'occasione del matrimonio del suo figlio Bernardo, il futuro istoriografo, con un'erede dei Medici (1466), spendette in feste ed in sollazzi di ogni genere la somma enorme di 6638 fiorini, circa un mezzo milione di lire.

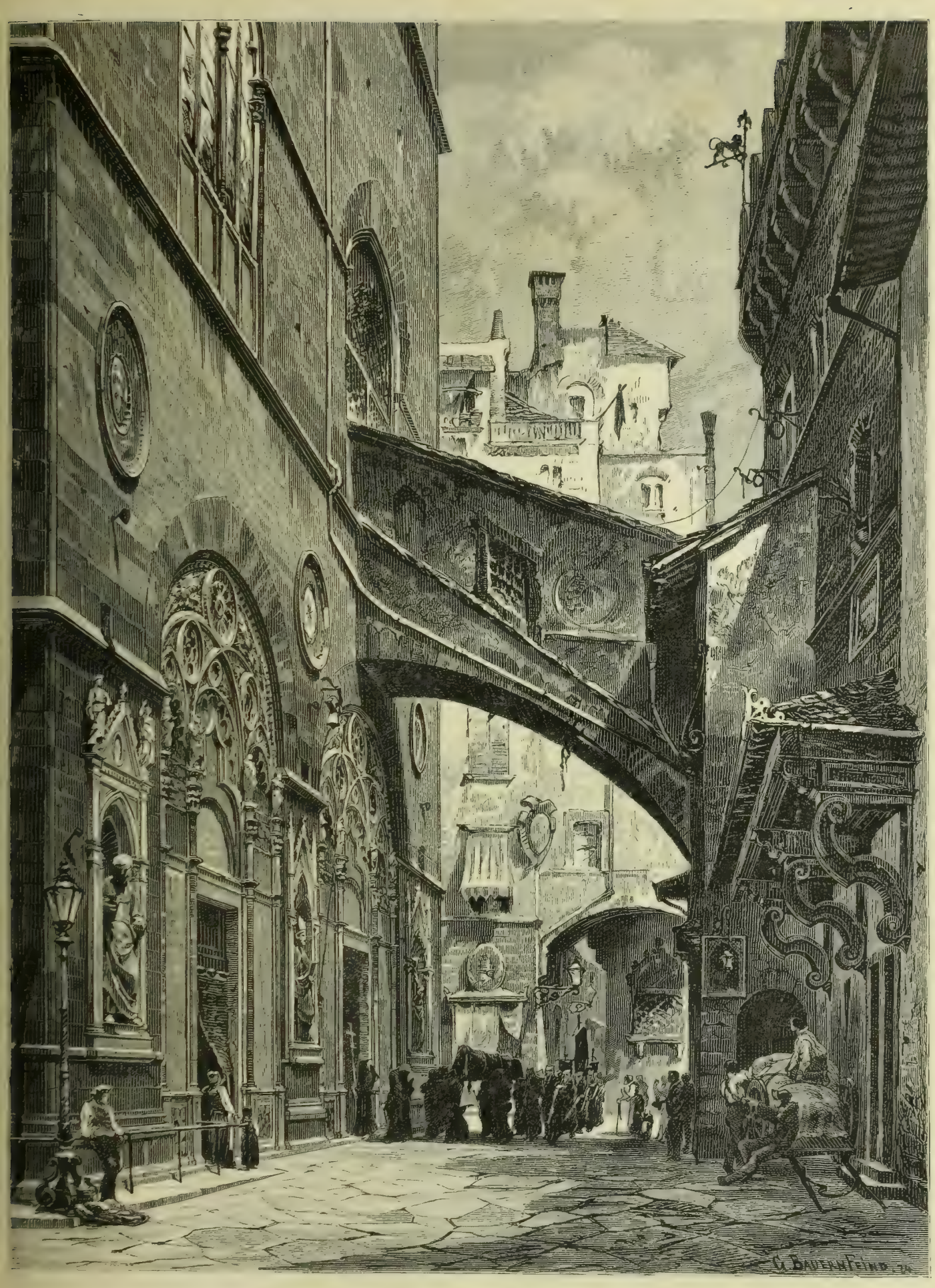
La decorazione della cappella di San Pancrazio, cominciata dal Ruccellai e finita nel 1467, prova i sentimenti di divozione, sempre tanto vivi nei Fiorentini: egli s'era fatto riportare da Gerusalemme le esatte misure del Santo Sepolcro, ed incaricò il suo amico Alberti di costrurre un'edicola riproducente il sacro mausoleo nelle stesse dimensioni. È necessario aggiungere che l'Alberti si sforzò prima di tutto di conformarsi alle regole dell'architettura classica (quest'uomo che aveva abbracciato lo stato religioso fu il più pagano degli architetti passati e presenti!) e ch'egli si sbizzarrì con ogni genere di varianti sul tema dato!

Ben altrimenti importante che la cappella del Santo Sepolcro è il palazzo Ruccellai — in bella " pietra forte „ nella via della Vigna Nuova, — il capolavoro dell'Alberti nel dominio dell'architettura civile (costruito, secondo Del Badia, dal 1446 al 1451). È la facciata più pura, più precisa, più sobria che sin allora si fosse mai vista. La mancanza di spazio impedisce di apprezzarla abbastanza sul luogo; ma essa fu così di frequente riprodotta nelle incisioni o nelle fotografie, che qui sarebbe superfluo celebrarne tutti i meriti. [1]

Apparentemente, la disposizione è la stessa di quella del palazzo fiorentino tradizionale: al pianterreno sei finestre quadrate, abbastanza strette, praticate ad una gran altezza dal suolo e munite d'inferriata, vere feritoie; al primo piano sette finestre bifore, e altrettante al piano superiore.

Ma tre ordini di pilastri (quelli del basso dorici, gli altri compositi), modellature e ornamenti disposti con buon gusto ed intelligenza, danno a questa facciata una vita ed un'eleganza insuperabile.

[1] Ciò che colpisce, tanto nell'Alberti quanto in Brunellesco, è la purezza totalmente classica delle loro concezioni; la rompono arditamente colla tradizione del medio evo; le loro chiese ed i loro palazzi, come pure le sculture d'un Donatello o gli affreschi d'un Masaccio, mostrano un ordine d'una semplicità affatto antica; come pure nell'espressione, vanno ad un tratto sino al fondo, senza incertezze, senza titubanze; vedono chiaramente quello che vogliono, e sanno attuare il loro ideale con incomparabile fermezza.



L'oratorio di Or San Michele.

Non abbandoniamo i Ruccellai senza aver dato prima un'occhiata ai loro antichi giardini, i così detti "Orti Oricellari". Lo splendido parco, che per l'addietro si stendeva sino alla porta del Prato, e ove regna ora una solitudine tale da credersi a cento miglia di distanza da una grande città, deve il suo ordinamento attuale alla defunta principessa Orloff, che l'acquistò nel 1861. Allorchè lo visitai nel 1885, col mio compianto amico il barone di Liphart, degli alberi secolari, dal verde fogliame, s'alternavano cogli avanzi d'una loggia murata, a colonne e pilastri ionici, come pure una serie di statue: il *Bonifacio VIII*, della facciata del Duomo, il *Polifemo*, della scuola di Giovanni Bologna, ecc. Dalla guida del Marcotti apprendo che oggi tutto v'è mutato. Il palazzo è divenuto proprietà del marchese Ginori, il *Bonifacio VIII* fu restituito al Duomo; altre sculture furono trasportate al castello di Vincigliata; finalmente il giardino è vendibile a piccoli lotti.

Non importa: malgrado tali mutilazioni chi mai potrebbe passare innanzi agli Orti Oricellari senz'evocare le imperiture memorie che ad essi si connettono?[1]

Qui, Bernardo (1448-1514), il figlio di Giovanni, e l'autore di una descrizione delle più erudite di Roma (*Liber de urbe Roma*), come pure d'una storia della campagna di Carlo VIII (*de Bello italico*), raccolse, dopo l'espulsione dei Medici, i marmi antichi ch'egli potè salvare dalla dispersione; qui egli dette asilo alla celebre Accademia platonica fondata da Cosimo, il Padre della Patria. Quest'accademia non era, come potrebbe farlo supporre il suo titolo, una assemblea chiusa, autoritaria, gelosa delle sue prerogative, ma una riunione libera ed aperta di uomini dediti agli stessi studii. I suoi atti per altro non furono del tutto platonici: nel 1512, essa prese parte al moto che preparò il ritorno dei Medici; nel 1522, invece, essa congiurò contro il cardinale Giulio dei Medici (si mostra ancora l'uscio pel quale fuggirono i congiurati dopo la cattiva riuscita del complotto). Per fortuna della loro gloria, i suoi membri non si occupavano di politica che per eccezione: nel 1516, uno di essi, Giovanni Ruccellai, recitò innanzi a Leone X la sua *Rosmunda*, la seconda per data delle tragedie moderne; un altro, Macchiavelli, vi lesse i suoi immortali *Discorsi sulle Deche di Tito Livio*. Più tardi, Carlo V passeggiò sotto le ombre degli Orti Oricellari, Bianca Cappello vi dette delle feste splendide, ma scandalose, ed il cardinale Gian Carlo dei Medici, vi fece rappresentare la commedia da Salvator Rosa.

Gli Strozzi, dopo aver per qualche tempo brillato alla testa dell'aristocrazia fiorentina (aristocrazia composta di mercanti e non di uomini d'arme), avevano dovuto prendere la via dell'esilio, in seguito alla loro opposizione alle imprese dei Medici. Mentre il nobile Palla Strozzi, coltivando le lettere a Padova, tentava consolarsi della perdita della sua patria, i figli di suo cugino Matteo tentavano ricostituire la loro fortuna a Napoli. Vi riuscirono; ed il principale tra essi, Filippo, ottenne finalmente, dopo lunghi anni di relegazione, di rientrare nella sua città natale. Sua madre Alessandra, le cui lettere, pubblicate recentemente da Cesare Guasti, ne dimostrano l'insuperabile sollecitudine e la rara perspicacia, erasi dedicata durante la sua assenza ad aumentare l'area su cui sorgeva la loro casa per potervi edificare una dimora più adatta alle condizioni della famiglia. A tale occupazione Filippo dedicò gli ultimi anni della sua vita con un ardore senza pari. Per non impressionare i suoi ombrosi concittadini, egli cominciò a muover lamenti sulla ristrettezza della sua abitazione, e sull'estensione della

[1] Vedi la recente monografia di Leader Scott, *The Orti Oricellari*. Firenze, 1893.

famiglia. Avendo fatto venire dei maestri nell'arte dell'edicare, egli chiedeva loro dei progetti, poi fingeva rinunciarvi, come spaventato della troppa spesa. Finì poi col persuadere i conoscenti d'esser stato trascinato dai suoi architetti molto più lontano di quanto aveva voluto, mentre invece la sua ambizione era di superare, possibilmente, Luca Pitti, che si aveva fabbricato il palazzo più grandioso che Firenze avesse sin allora veduto. Siffatte precauzioni non erano così superflue come si potrebbe credere: infatti apprendiamo da una deliberazione del consiglio dei Priori, che l'autorizzazione di quest'assemblea era indispensabile per permettere allo Strozzi di procedere a lavori che dovevano modificare tutto un quartiere di Firenze. Ottenuta infine l'autorizzazione (1489), Filippo Strozzi rivelò quel misto di divozione e di superstizione che formava lo stato d'animo d'un Fiorentino del XV secolo. Dopo aver fatto tirare l'oroscopo dai principali sapienti, fra cui l'illustre filosofo Marsilio Ficino, il propagatore del neoplatonismo, egli fece celebrare delle messe nelle principali parrocchie, mentre, conformemente ad una pratica pagana, faceva deporre nelle fondazioni delle medaglie commemorative. Sebbene spinti con attività febbrile, i lavori erano ancor lungi dall'esser finiti, allorchè Filippo, che non contava che 65 anni, dettò il suo testamento nel 1491. Le precauzioni prese per completare il suo palazzo provano quanto il progetto gli stesse a cuore: egli ordinò che per lo meno cinquanta operai vi lavorassero continuamente, di modo che nel 1496 tutto fosse finito. Nel caso che il palazzo non fosse in ordine in tal epoca, Lorenzo il Magnifico, o in mancanza sua i consoli della corporazione dei mercanti, avrebbero avuto pieni poteri per affrettarne i lavori. Un pranzo, offerto ogni anno dagli eredi, doveva stimolare lo zelo degli esecutori testamentari.

Sino a questi ultimi anni pareva che il nome dell'architetto del palazzo Strozzi non potesse venir posto in dubbio: tutti gli scrittori antichi non indicavano forse come autore del progetto Benedetto da Majano († 1497), la cui opera fu continuata dopo la sua morte da Simone del Pollajuolo, chiamato il Cronaca? Ma ecco che un erudito fiorentino, Del Badia, mette avanti un altro celebre architetto, Giuliano da San Gallo, che ricevette, nel 1489-1490, 115 lire pel modello del palazzo.

Per parte mia non potrei consentire a questi dubbi. I documenti d'archivi, le polizze di pagamento non ci forniscono molto spesso che delle indicazioni incomplete. Possiamo noi opporre la menzione d'un pagamento, fatto per eccezione a Giuliano da San Gallo, all'affermazione sì concreta e sì categorica del Vasari che il palazzo Strozzi è l'opera di Benedetto da Majano? Vasari scriveva in pieno secolo XVI, nella stessa città di Firenze, ove più d'uno fra i suoi contemporanei aveva potuto assistere al collocamento della prima pietra del palazzo. La sua testimonianza merita quindi piena fede. Io persisto dunque ad attribuire a Benedetto da Majano la costruzione di tale imponente dimora, che sotto tanti punti di vista ricorda i modelli del medio evo, mentre le creazioni di San Gallo appartengono tutte allo stile neoclassico.

Il Palazzo Vecchio di Firenze è il modello a cui si ispirò Benedetto da Majano, come del resto anche Brunellesco si ispirò al Palazzo Pitti, e Michelozzo al Palazzo dei Medici, ma mitigando con ingegnose combinazioni quel certo che di ruvido e di austero che è proprio dell'oscuro edifizio della piazza della Signoria. Al pianterreno, panchine di pietra destinate ai passanti, poi le inevitabili finestre quadrate, basse e ad inferriata, vere feritoie. Al primo piano, finestre bifore, ornate delle mezzelune degli Strozzi (il palazzo Ruccellai misura, se non erro, circa 26 metri di lunghezza, mentre il palazzo Strozzi ne misura 40); al secondo piano, altre finestre bifore. Queste finestre, invece di raggiungere il loro normale sviluppo, sono bruscamente arrestate nella parte

inferiore, e tagliate da una specie di cornice, che mi sembra irrazionale, poichè non indica nè la fine d' un piano, nè il principio d' un altro. La divisione in piani non è bene delineata, nè in questo monumento, nè in quegli analoghi. Le finestre non sono che buchi praticativi simmetricamente, ma un po' a caso in una massa enorme.

Si ammirò per altro molto l'arte con cui Benedetto graduò l'effetto delle bugne colossali, diminuendone ad ogni piano la sporgenza.

Su questa facciata, così imponente e così aggraziata, è fatta una sola concessione all'ornamentazione: trattasi delle lanterne in ferro lavorato.

Come il palazzo, esse pure hanno la loro leggenda: l'artista che le ideò, Niccolò Grassi, dovette ad una mania il suo nomignolo di Caparra: concludendo un contratto egli esigeva sempre che il suo cliente, chiunque egli fosse, gli versasse una somma qual pegno. Un'insegna appesa alla porta del suo studio rappresentava dei libri che bruciavano: voleva significare con ciò che non faceva credito, poichè non avrebbe potuto iscrivere i suoi debitori sui libri che il fuoco stava divorando. Quest'uomo originale conservava la sua franchezza anche innanzi a Lorenzo il Magnifico: avendogli questi chiesto una volta di farlo passare prima di alcuni clienti poveri, il Caparra ricusò brutalmente, dicendo che i primi venuti dovevano essere i primi serviti. Le lanterne del palazzo Strozzi dimostrano a quale punto fossero fondate siffatte esigenze: l'esecuzione n'è fina, e il disegno purissimo.

Il cignale della Loggia del Mercato Nuovo.

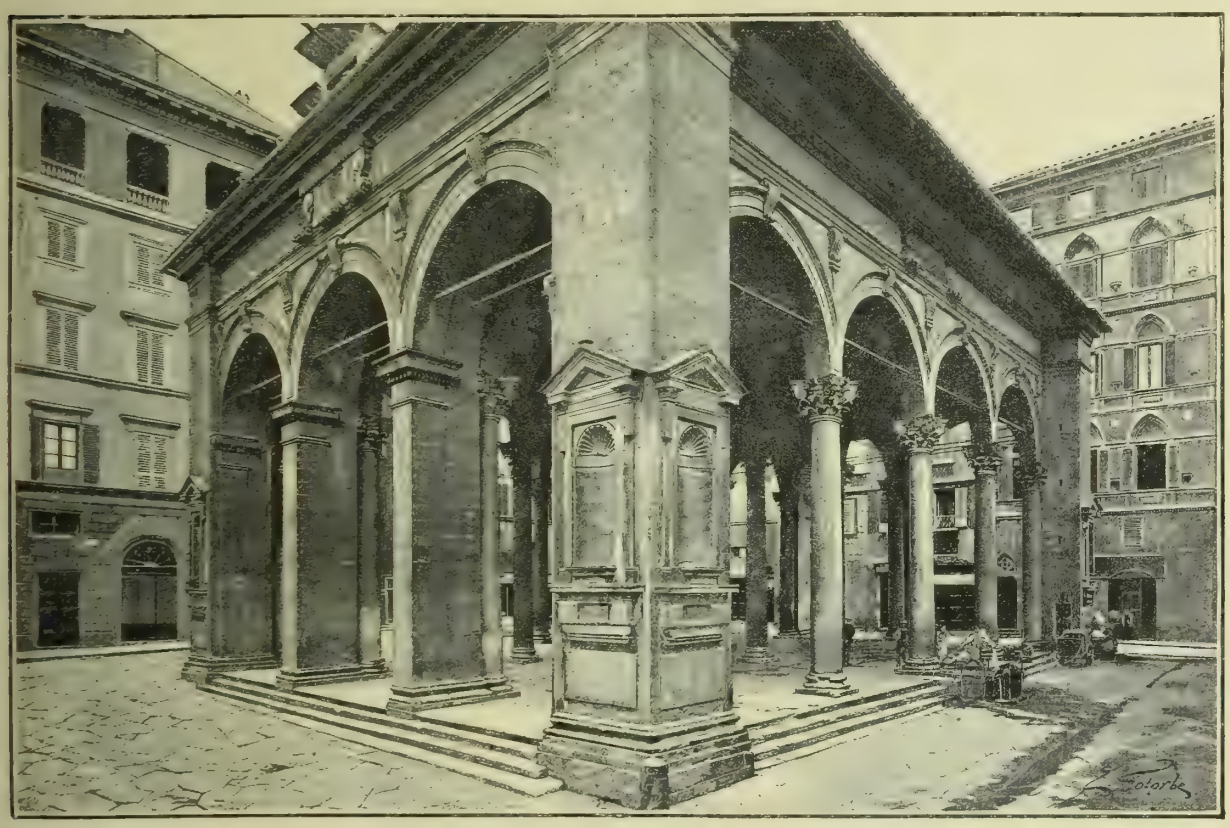
Non ostante le precise prescrizioni dello Strozzi, l'incuria degli eredi, e la morte dei due architetti successivi, Benedetto da Majano ed il Cronaca, fecero trascinare i lavori oltre ogni credere. Filippo Strozzi il giovane ebbe alla fine la soddisfazione di condurli a termine nel 1533, ad eccezione della cornice, che non è ancora compiuta.

La famiglia Strozzi conobbe tutte le vicissitudini: dopo di essersi segnalata per la sua ostilità contro i Medici, dopo di essersi riconciliata e aver fatto causa comune con essi, si lasciò di nuovo, sotto un futile pretesto, trascinare alla cospirazione: Filippo il giovane (1488–1538) aveva appena finito di edificare il palazzo, allorchè venne esiliato. Rifugiatosi a Venezia, rientrò in patria dopo l'assassinio del duca Alessandro, e si pose a capo dei rivoltosi. Battuto e fatto prigioniero alla battaglia di Montemurlo, egli si uccise, affermasi, nella sua prigione, dopo aver scritto una lettera celebre, in cui egli prega Dio liberatore d'accoglierlo nel soggiorno riservato a Catone ed agli altri uomini virtuosi, che attentarono alla propria vita.

Il figlio di Filippo, Piero (1510-1558), ereditò dal padre l'odio contro i Medici: entrato al servizio di Francesco I, a cui condusse una compagnia d'uomini d'arme, altrettanto valorosi, quanto riccamente equipaggiati, e nominato generale delle galere, poi maresciallo di Francia, prese parte gloriosa alla difesa di Siena. Egli faceva un nobile uso della sua immensa fortuna, e divideva il suo tempo fra lo studio e la guerra. Questo cugino di Caterina dei Medici, venne ucciso a soli 48 anni, nell'assedio di Thionville.

In seguito gli Strozzi di Firenze, divenuti principi del Sacro Impero, diedero poche occasioni di far parlare di sè: solo il senatore Carlo (1587-1670) si distinse per l'ardore con cui raccolse i documenti atti ad illustrare la storia della sua città natale. Le sue note conservate negli Archivi di Stato, sotto il titolo di *Spoglio Strozziano*, rendono continuamente grandi servigi agli studiosi.

Più fortunati di molte altre famiglie patrizie di Firenze, gli Strozzi abitano ancor oggi il palazzo per essi eretto con tanto amore dai loro antenati. Molte delle ricchezze già riunite in questo palazzo, disgraziatamente non vi si trovano più: il busto di Filippo Strozzi, dovuto allo scalpello di Benedetto da Majano, è ora al Louvre; il busto conosciuto sotto il nome di Marietta Strozzi, e il ritratto della figlia di Roberto



La Loggia del Mercato Nuovo.

Strozzi, eseguito dal Tiziano, sono nel museo di Berlino. Persino la celebre chiave, un capolavoro di gusto e di finezza, prese la via dell'estero, essa appartiene al barone Adolfo Rotschild che la pagò, dicesi, 30 000 lire. La si potè ammirare in diverse esposizioni di Parigi, fra le altre a quella del 1878.

A qualche passo dal palazzo Strozzi, all' altra estremità della Via Tornabuoni, il palazzo Antinori, attribuito ora a Giuliano da San Gallo, ora a Baccio d'Agnolo, rappresenta un interessante tentativo di dare ad un' abitazione privata un aspetto meno truce di quello dei palazzi-fortezza, senza ricorrere allo stile classico il materiale è piano, senza bugnato, ed i pilastri non vi brillano che per la loro mancanza.

Però la serenità domina nell'insieme: il pianterreno, molto alto, non ha che tre piccole finestre ad inferriata. Il tetto alquanto sporgente non contribuisce ad allietare la facciata.

Abbiamo già fatto conoscenza colla Loggia del Mercato Nuovo, che sorge in quei dintorni, e il cui ornamento principale è una copia in bronzo, eseguita dal Tacca, del cinghiale in marmo del Museo degli Uffizi.

A mezza strada fra Santa Maria del Fiore e la piazza della Signoria, nella Via Calzajoli, si rizza un edificio di forma bizzarra, e di nome altrettanto strano, l'Oratorio d' " Or San Michele „ o di " San Michele in orto „. Il monumento, quale oggi lo vediamo, è un antico granaio pubblico, trasformato e completato. Tale granaio riedificato nel 1336, sotto forma di loggia aperta, di *halle*, arricchito nel 1349 d'una cappella, e, verso la stessa epoca, del celebre tabernacolo dell'Orcagna, venne convertito in oratorio per opera dell'architetto Simone Talenti, che murò le arcate, vi praticò delle finestre di rara eleganza, e costruì su questo pianterreno monumentale un primo piano ed un secondo.

La storia della decorazione d'Or San Michele ci offre un nuovo esempio dell'intervento continuo sì delle corporazioni, che dei privati, nei grandi lavori pubblici, riguardanti la religione o l'edilizia. La Repubblica fiorentina, colla sua organizzazione, ad un tempo così complicata e così feconda, stimolava tutte le generose iniziative. Le accadeva costantemente d'invitare le Corporazioni delle Arti e Mestieri a concorrere all'abbellimento di Santuari. Gli amministratori della " Mercanzia „, racconta il Marcotti, le sette Arti Maggiori [1] e sei tra le Arti Minori, accettarono di fornire ciascuna una statua per ognuno dei 14 pilastri; essi erano autorizzati in compenso a far porre sotto questa statua un bassorilievo, contenente un' allusione speciale, e al disopra i loro stemmi. Non v'ha altro monumento di Firenze — aggiunge il Marcotti — che riesca ad esprimere in modo più completo la splendida vitalità di questa democrazia del XIV e del XV secolo. E poichè tra le " Arti Maggiori „, le corporazioni dei fabbricanti di lana, dei mercanti e dei fabbricatori di seta erano le più potenti, si diede in custodia a quest'ultima Or San Michele, come si era dato in custodia il Battistero alla corporazione dei mercanti, e il Duomo a quella dei fabbricanti di lana.

Al pian terreno ogni lato dell' oratorio contiene tre finestre trifore e quattro nicchie in marmo bianco, col fondo cosparso di stelle; di sopra stanno quattro medaglioni, di cui uno scolpito e tre dipinti; nel primo piano e nel secondo, sopra ogni lato, tre finestre bifore, le cui bianche incorniciature spiccano sulla bella pietra grigiastra adoperata nella costruzione; delle false feritoie, ed una balaustrata coronano l'edificio.

Gli architetti faranno più d'una riserva su Or San Michele; essi criticheranno questo gotico indeciso e povero, che sta tra l' arco tondo e l' arco acuto; quelle nicchie che mancano di profondità e di carattere, la scarsità delle modellature, la mancanza dei contrafforti. Infatti che cosa è mai tal monumento, se non un cubo gigantesco?

La cornice, circostanza degna di nota, si compone d' una specie di balaustrata, come nella loggia dell'Orcagna, invece di avere delle freccie che si slanciano nell'aria.

[1] Nel XV secolo le Corporazioni fiorentine comprendevano ventuna arte, di cui sette maggiori e quattordici minori. Le maggiori erano: 1.° l'arte dei giudici e notai; 2.° l'arte dei mercanti; 3.° l'arte dei cambiavalute; 4.° l'arte della lana; 5.° l'arte della seta, a cui appartenevano gli orefici; 6.° l'arte degli speziali e medici; 7.° l'arte dei vajai e pellicciai.

Eccovi ora la lista delle arti minori: 8.° linaioli e rigattieri; 9.° calzolai; 10.° maniscalchi; 11.° pizzicagnoli; 12.° cornotieri; 13.° vinattieri; 14.° albergatori; 15.° correggiai; 16.° cuoiai; 17.° armajoli; 18.° chiavaiccoli; 19.° muratori; 20.° falegnami; 21.° tornitori.

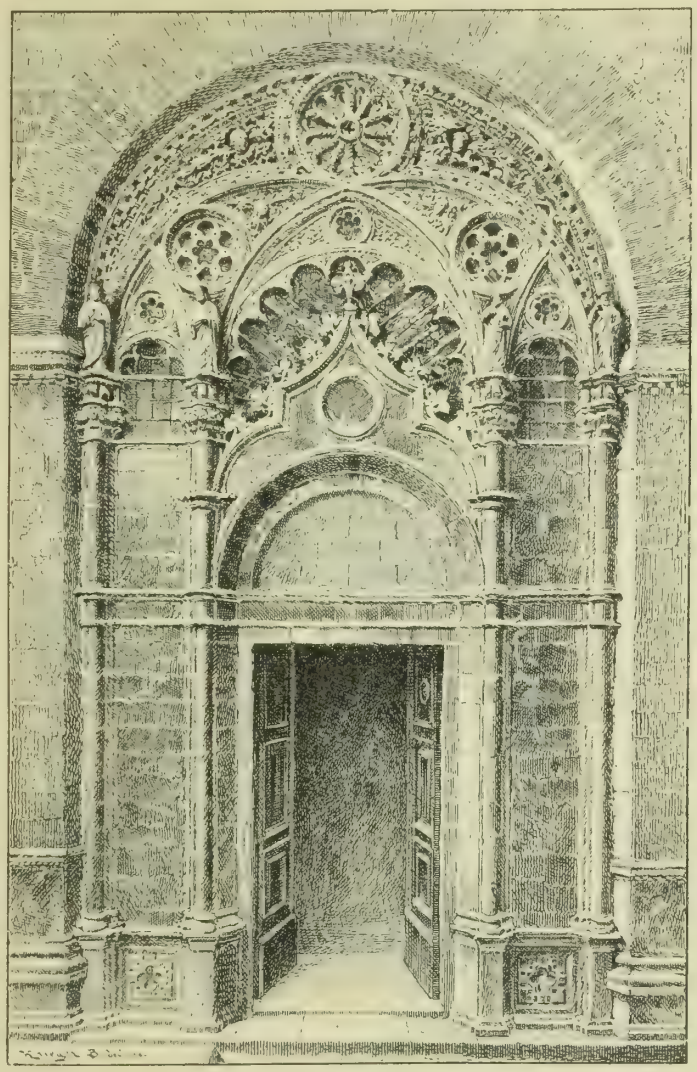
Le professioni non specificate dovevano entrare, o bene o male, nell'una o nell'altra di tali corporazioni, come in un letto di Procuste; è così che gli orefici furono obbligati a schierarsi nella corporazione dei fabbricanti di sete (vedi Gori, *La Toscana illustrata nella sua storia; Prodromo della Toscana illustrata*, t. I, p. 181. Livorno, 1755).

Ma quale splendida ornamentazione: finestre a dentelli, colle invetriate dipinte, bassorilievi e statue, un mondo intero di seducenti soggetti!

La scultura ha libero corso a Or San Michele, tuttavia senza invadere i limiti assegnatile dall'architettura. Abbiamo anzitutto i bassorilievi scolpiti sotto ad ogni nicchia, indi le statue delle nicchie, poi quattro statuette corrispondenti alle quattro colonnette d'ogni finestra.

Analizzando il Battistero, il Campanile ed il Duomo, stringemmo conoscenza coi principali rappresentanti della scultura fiorentina dei secoli XIV, XV e XVII. Ad Or San Michele il nostro schizzo s'arricchisce di nuovi elementi.

Qui il Ghiberti, che finora non apprezzammo che come scultore di bassorilievo, si rivela come statuario. Egli dotò l'oratorio delle statue di *San Giovanni Battista*, di *San Matteo*, di *San Stefano*. Sono lavori eleganti, ma che mancano ad un tempo di forza e di carattere; proclivi alla grazia anzichè all'energia; lo scultore delle porte del Battistero non riesce ove Donatello riporta i suoi più splendidi trionfi. Se questi avesse avuto l'amore dei particolari che caratterizza Ghiberti, o se Ghiberti avesse avuto il soffio, la vena, la disposizione del suo rivale, quali statuari insuperabili sarebbero stati entrambi! L'uno era l'uomo del raccoglimento, delle emozioni contenute, l'altro quello dell'esuberanza, l'interprete della passione irrompente ed irrefrenabile.



La porta di Or San Michele.

Come il Battistero e il Duomo, Or San Michele ci mostra i due rivali alle prese l'uno coll'altro; Donatello vi lasciò tre pagine magistrali, di cui l'una, *San Giorgio*, è divenuta classica.

Le due prime per data, *San Pietro* e *San Marco*, eseguite dopo il 1406, dimostrano ancora l'indecisione dell'artista, divisa tra il realismo ed il classicismo. *San Pietro* si avvicina alle statue romane pei suoi paludamenti. Osserviamo a questo proposito che nulla ricorda meno lo stile gotico, quale si manifestava in quel momento sia a Venezia, sia a Milano ed in Francia, quanto le prime produzioni di Donatello: le fisonomie vi hanno già una libertà illimitata; in quanto ai panneggiamenti, il maestro la ruppe totalmente col bisogno di simmetria e di ritmo caro agli scultori del Nord, colle loro pieghe parallele, coi lembi delle vesti ricadenti a punta.

Queste formole, che si scorgono ancora nella scuola della Borgogna, nei *Piagnoni*

della tomba di Filippo l'Ardito a Dijon, mancano già completamente nel maestro fiorentino.

In quanto al *San Giorgio* (1416), la figura così libera, così fiera e vibrante è tanto lontana dallo stile gotico, quanto dallo stile classico, è una creazione moderna in tutta l'estensione della parola.[1] L'occhio fisso sopra un avversario invincibile, le sopracciglia corrugate, il corpo slanciato, coperto da una di quelle armature del medio evo di cui assolutamente non c'è da tirare nessun partito nella statuaria, una clamide gettata sulle spalle ed annodata sotto il mento, la testa e le mani nude, il Santo attende, libero in

Oratorio di Or San Michele.

ogni suo movimento, quasi un leone pronto a slanciarsi al primo cenno. Donatello non aveva che trent'anni quandò creò un tal capolavoro.

Oltre Ghiberti e Donatello, anche il loro contemporaneo Nanni di Banco, con cui facemmo già conoscenza studiando le sculture di S. M. del Fiore, lasciò ad Or San Michele il suo capolavoro: egli è l'autore della statua di *Sant'Eligio*, del gruppo de' cinque santi, e dei bellissimi bassorilievi. Le esigenze del Nanni fornirono a Donatello il pretesto d'uno di quei tiri birboni, in cui egli era maestro: avendo trovato troppo elevate le pretese dell'artista, la corporazione dei calzolai s'era rivolta, quasi per indispettirlo.

[1] La statua originale di San Giorgio fu sostituita a Or San Michele da una copia in marmo e trasportata al Museo Nazionale.

al suo allievo Nanni di Banco. Finito il lavoro, Nanni, che aveva dapprima dichiarato di rimettersi all'apprezzamento dei suoi committenti, richiese una somma molto superiore a quella domandata dal Donatello. Questi, scelto come arbitro, dette ragione al suo allievo, attesochè, diceva egli, non avendo Nanni la stessa esperienza di lui Donatello, doveva aver occupato in quel lavoro molto più tempo, e per conseguenza venir pagato anche di più.

Luca ed Andrea della Robbia si unirono a questi corifei della Scuola fiorentina per scolpire o dipingere gli stemmi meravigliosi che ornano il piano superiore.

Il magnifico gruppo in bronzo d'Andrea Verrocchio, l'*Incredulità di san Tommaso*, lavoro così vibrante (1483), segna una nuova evoluzione della scultura fiorentina nel senso della morbidezza e del colore.

Anche il XVI secolo conta in questo santuario due delle sue migliori pagine: il *San Giovanni Evangelista*, in bronzo (1515), di Baccio da Montelupo, che impone malgrado la sua sobrietà, e *San Luca*, pure in bronzo, di Gianbologna.

La Morte e l'Assunzione della Madonna (Or San Michele).

Se i maestri del Rinascimento largheggiarono sulle pareti esterne, nell'interno il loro antenato del secolo XIV, Andrea Orcagna († 1368), s'impone da solo alla nostra attenzione. Egli ci insegna che la scuola della Toscana non era morta con Andrea Pisano.

Il tabernacolo di Or San Michele fu terminato nel 1359, come ne fa fede la firma " Andreas Cionis pictor florentinus oratorii archimagister extitit hujus MCCCLIX ".[1] La composizione centrale mostra, al basso, la *Morte della Vergine*, in alto, l'*Assunzione della Vergine*.

[1]) Nella stessa epoca in cui Orcagna dirigeva i lavori di Or San Michele, egli accettò il posto di capo architetto al duomo d'Orvieto, ove lo si trova più d'una volta dal 1358 in poi.

La nascita della Vergine (Or San Michele).

Nella scena inferiore, Orcagna, da vero discepolo di Giovanni Pisano, ricercò le espressioni violente, l'effetto drammatico. Nel centro la Vergine stesa sopra un sudario, di cui due apostoli tengono le estremità; un terzo apostolo si curva singhiozzando, per baciare la mano della defunta. A destra ed a sinistra una numerosa riunione, fra cui parecchi personaggi in abiti del secolo XIV; l'uno tiene un turibolo, l'altro intuona le litanie dei morti; altri ancora piangono o si guardano mestamente d'intorno quasi istupiditi dal dolore. Ritto in mezzo a questa schiera di fedeli, su la quale però egli non spicca abbastanza, sta Cristo che tiene l'anima di sua madre, rappresentata, come al solito, sotto la forma di una bambina.

Ciò che a bella prima colpisce nella *Morte della Vergine*, è il predominio dell'elemento pittoresco sul principio plastico. Invece di semplificare come Andrea Pisano, Orcagna complica come Giovanni Pisano. Solo la presenza di dodici apostoli era strettamente necessaria per la chiarezza del soggetto: Orcagna si compiacque di riunire in questa stretta cornice una trentina di spettatori; per farceli stare egli dovette metterli sino a quattro l'uno dietro all'altro. Devo però aggiungere ch'egli in queste figure non seppe mettervi nè abbastanza espressione, nè abbastanza varietà. L'atteggiamento e la fisonomia di parecchie fra di esse mancano d'un significato chiaramente determinato. Inoltre i personaggi della prima fila sono alquanto tozzi, eccetto il giovane accolito, d'una perfetta eleganza, che in piedi, a sinistra, tiene l'incensiere. I tipi peccano non solo per mancanza di bellezza, ma eziandio per mancanza di purezza. Vi si trovano quelle reminiscenze settentrionali, che già così sovente ci hanno colpito nelle sculture italiane dal secolo XII al XIV. Criticherò specialmente le barbe troppo lunghe e mal attaccate, gli sguardi incerti, le estremità grossolane e particolarmente i piedi.

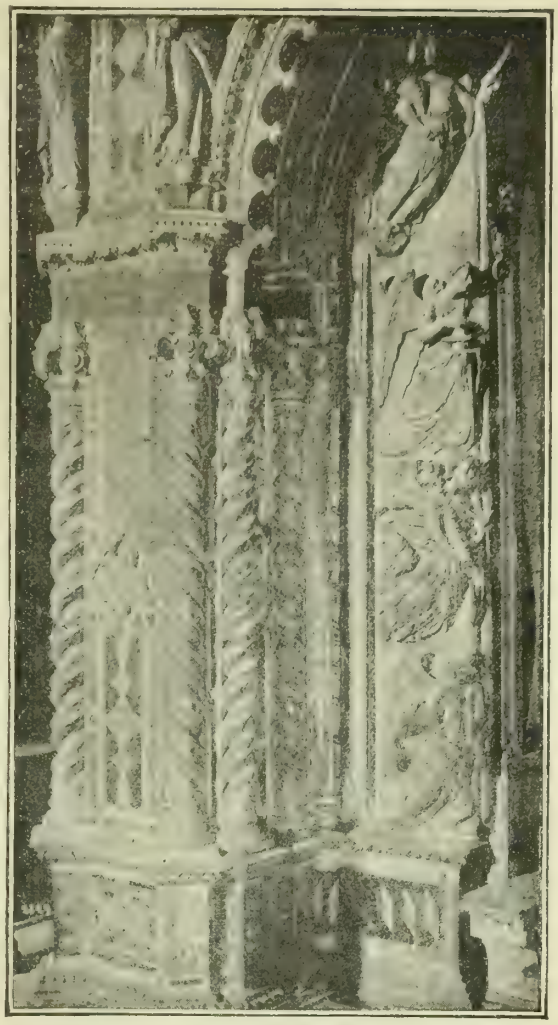
L'*Assunzione della Vergine* forma, salvo rare eccezioni, un completo contrasto colla *Morte della Vergine*. La parte più debole è la figura della stessa eroina della scena. Avviluppata, imbarazzata in vesti troppo pesanti, la Vergine, colla sua benda di moda nel secolo XIV che nasconde la parte inferiore del volto, e d'un effetto così sgraziato, non presenta nè abbastanza emozione, nè abbastanza maestà. In tesi generale la Scuola fiorentina, incomparabile sotto tanti altri riguardi, rimane a lungo senza saper dare alla figura della Vergine quel tipo sul quale molte altre Scuole avevano concentrato i loro sforzi, come i Greci sulla figura di Giove, di Afrodite o di Mercurio: il carattere della bellezza ideale, che ci appare inseparabile da esse. Le Madonne di Cimabue sono severe e solenni; quelle di Giotto non colpiscono che quando si collegano a qualche effetto drammatico; spingiamoci sino al secolo XV: si può citare nell'opera di Donatello o di Ghiberti una testa di Vergine veramente bella?

Gli angioli che circondano la Vergine, uno che suona il flauto, un altro la cornamusa, altri ancora che sostengono l'aureola in forma di mandorla, in mezzo a cui domina la loro sovrana, sono invece d'una bellezza, d'una grazia, d'un'eloquenza indescrivibile, pieni di spontaneità, di leggerezza e di movimento.

San Tommaso, inginocchiato a sinistra, e che tende le braccia verso la Vergine per ricevere la sua cintola, la vince per l'eloquenza dell'atteggiamento e la disposizione

dei panneggiamenti su tutte le consimili creazioni del secolo XIV. È il degno riscontro del san Pietro dipinto da Orcagna sulla pala d'altare della cappella Strozzi, come pure dell'angelo ai piedi di Cristo dipinto nella stessa cappella. Dalla grazia e dalla spontaneità di tali creazioni si capisce che il Rinascimento non è lontano.

Su tre lati della base, negli incavi di forma ottagona, stanno dei bassorilievi rappresentanti la *Nascita*, la *Presentazione* e lo *Sposalizio della Vergine*, l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio;* finalmente un angelo che annuncia alla Madonna la sua prossima fine. Questa, coi tratti di una donna attempata, getta uno sguardo umile e fiducioso verso il messaggero celeste; essa riceve il ramoscello di palma che, secondo la leggenda, aveva avuto il potere di renderla invisibile agli occhi degli Ebrei quando la si conduceva alla tomba. — I soggetti sono separati gli uni dagli altri da piccoli rilievi che rappresentano le Virtù cristiane; ventidue figure personificanti le Virtù, le Scienze e le Arti servono loro di cornice.



Particolare del tabernacolo di Or San Michele.

Non ostante le sue dimensioni ridotte, il tabernacolo d'Or San Michele è il monumento più sontuoso di Firenze: il marmo, il bronzo, le incrostazioni policrome, centinaia di motivi del gusto più delicato — angioli a mezza figura con banderuole in mano, colonnette ornate di musaici, medaglioni con figure allegoriche, alti rilievi monumentali, superba balaustrata in marmo con lobi di bronzo traforati, — tutto fu adoperato per darvi uno splendore straordinario, straordinario anche per una città dove gli occhi trovano ad ogni istante tanti puri ed intellettuali godimenti.

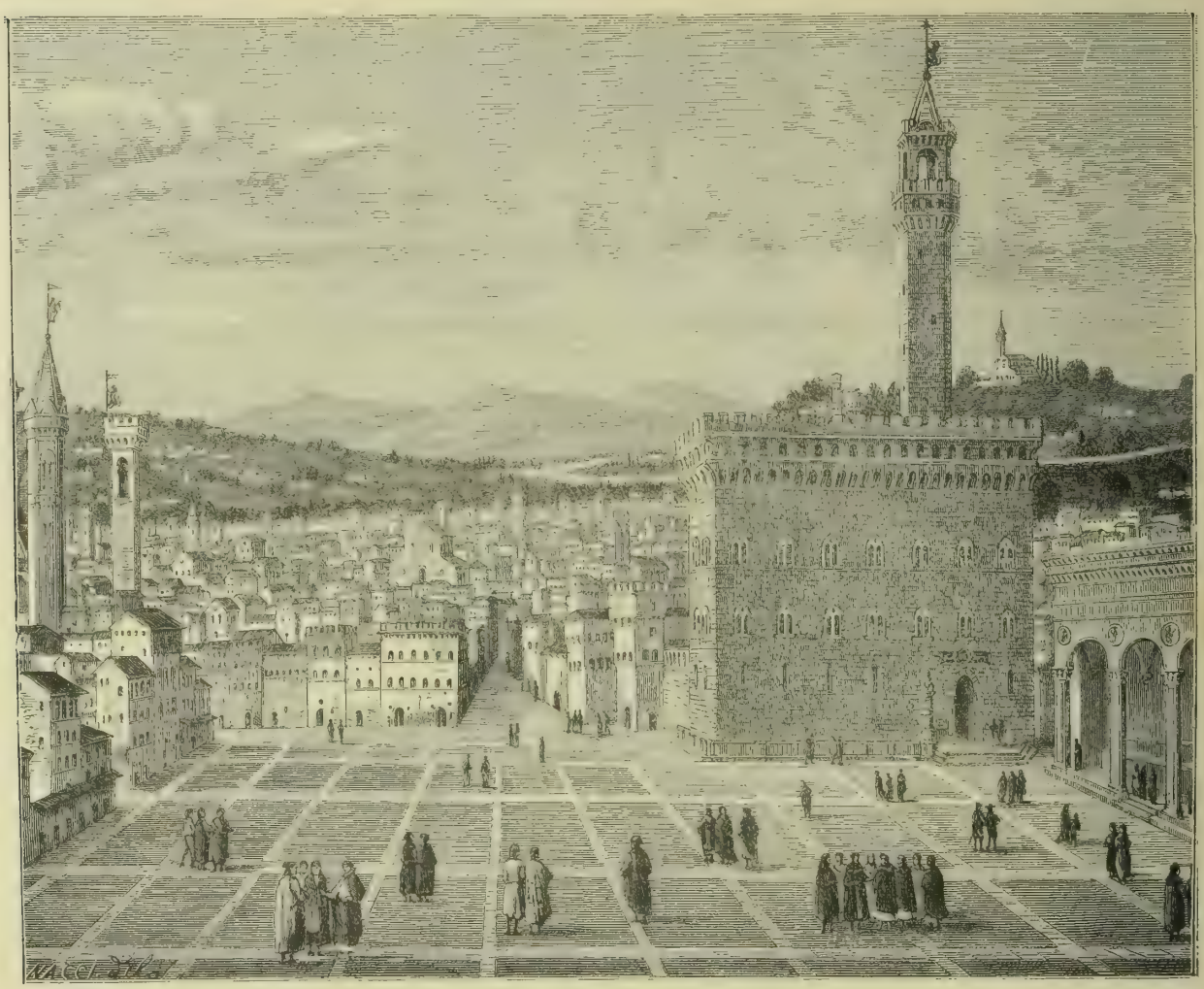
VIII.

La piazza della Signoria e la Loggia dei Lanzi. — Il Palazzo Vecchio. — Arnolfo e gli Etruschi.

La piazza della Signoria, nella quale da seicento anni si svolsero tutti i drammi di cui si compone la storia interna di Firenze, è grandiosa, ammirabile, pure sfidando tutte le leggi della simmetria, e quasi quasi tutte le leggi della verosimiglianza. Fra gli edifizi che la circondano, non ve n'è alcuno che brilli per maestà e nobiltà; la stessa Loggia dei Lanzi s'impone anzitutto pel suo interesse storico. Ma ci sono delle audacie trionfanti, innanzi alle quali la critica non può che inchinarsi: tanto di giorno

quando è inondato di sole, come di notte quando la " vaga luna „ discretamente lo rischiara, l'effetto che produce questo insieme, unico anche in Italia, è addirittura straordinario: vi induce a porre in non cale tutte le regole dell'estetica, per abbandonarvi ad impressioni che non si potrebbero concepire maggiori.

Era scritto che la Piazza della Signoria sarebbe pittoresca ed imponente ad onta della violazione di tutti i principii decorativi, o forse in ragione stessa di tale violazione. (Michelangelo, consultato da Cosimo I dei Medici, espresse un'idea che doveva dare alla Loggia dei Lanzi, oltre al necessario sviluppo, la sua giusta importanza; egli propose



Veduta della piazza della Signoria desunta da un quadro del XV secolo del convento di San Marco.

di continuarla anche agli altri lati della piazza, in modo da formarne una specie di porticato continuo. Ma la spesa spaventò il granduca, e l'idea fu abbandonata).

La piazza dominata e quasi schiacciata dal Palazzo Vecchio, che è a sua volta dominato dal gigantesco campanile, ha per cornice gli edifizii più disparati: nel fondo, venendo dalla Via Calzaioli, la Loggia dei Lanzi, dietro alla quale cominciano le due gallerie del Palazzo degli Uffizi; a destra, delle case moderne, tra le quali ce n'è qualcuna d'imponente; a sinistra, il palazzo Gondi, edificato nel secolo XV su disegni di Giuliano da San Gallo, piano, vuoto, freddo, senza nulla che richiami l'attenzione; finalmente, rimpetto alla Loggia dei Lanzi ed al Palazzo Vecchio, una serie di costruzioni private, tra le quali il palazzo Uguccioni, colle sue eleganti colonne (que-

sto edifizio, per lungo tempo attribuito a Raffaello, fu in realtà costrutto da Zanobio Folfi).

Il centro della vita fiorentina servì spesso quale luogo di riunione per le assemblee pubbliche, quale luogo di supplizio (qui fu rizzato il rogo che arse l' infelice Savonarola), oppure quale arena pei combattimenti delle bestie feroci. Oggidì la sua missione è piu modesta; la piazza, come pure le vie adiacenti, sono invase ogni venerdì da una folla di contadini che vengono a trattare i loro affari. Nulla di meno pittoresco di quella folla, il cui vestiario si compone di giacche di cotone rigate o quadrettate, di calzoni di panno scuro, di cappelli neri o grigi, rotondi o a cencio. Talora la piazza serve pure per le estrazioni di una tombola. La vidi circondata di tribune, con le 90 caselle pel gioco, e di numerosi tavolini. L' impazienza e l' ansia delle migliaia di spettatori non si può descrivere.

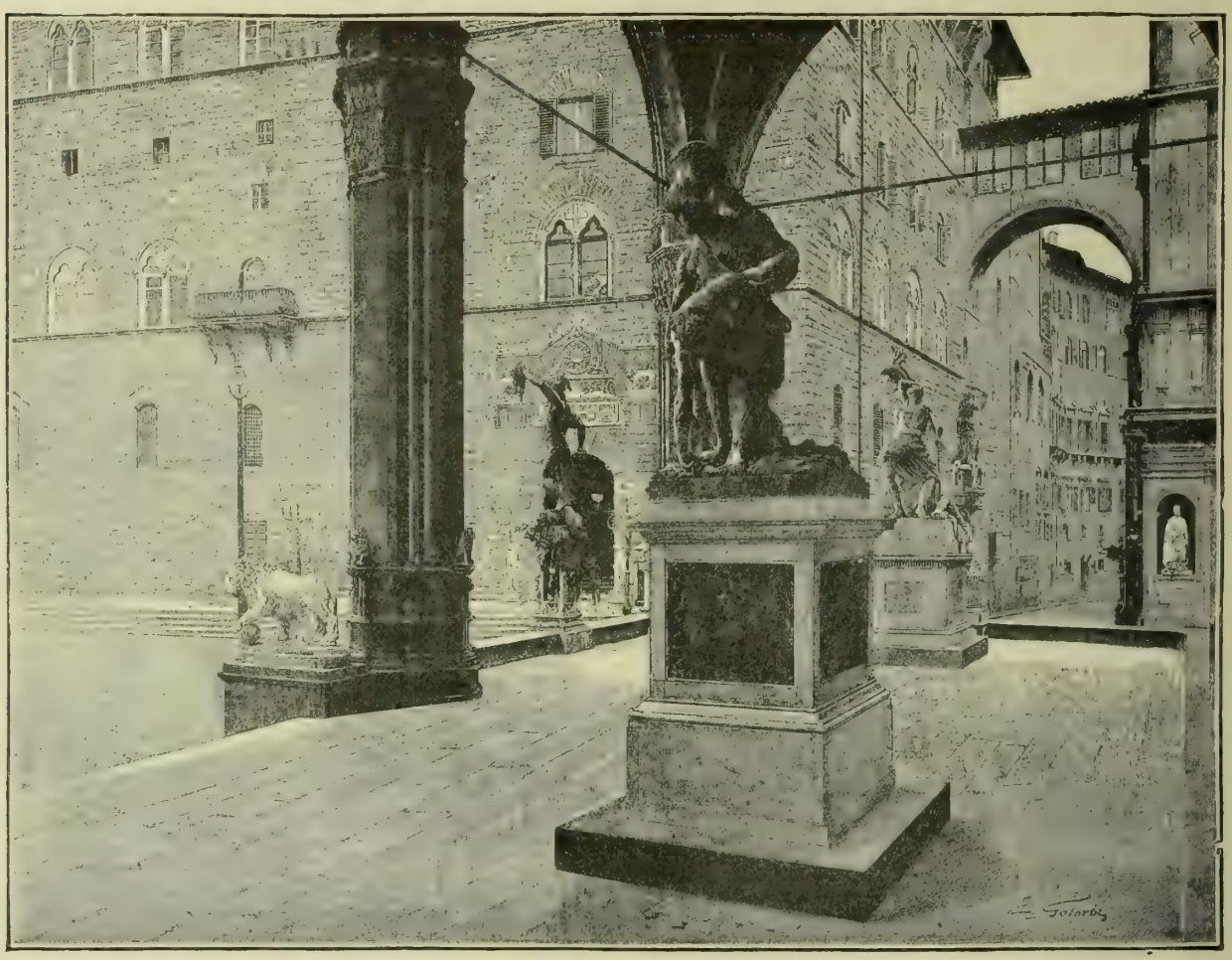
La piazza della Signoria.

La Loggia dei Lanzi, così detta perchè servì sotto i Medici quale corpo di guardia ai Lanzichenecchi, fu cominciata nel 1376, cioè otto anni dopo la morte dell'Orcagna, a cui vuolsi attribuirne la costruzione. Forse può darsi che questo maestro ne abbia tracciati i disegni, perchè sin dal 21 novembre 1356 il magistrato aveva ordinato la costruzione del monumento, destinato a ricoverare i suoi componenti durante l'elezione. Comunque sia, i lavori vennero diretti da Benci di Cione e Simone di Francesco Talenti, che li condussero a termine pel 1387.

Si affermò sovente che la Loggia dei Lanzi segnava, la prima, il ritorno alle tradizioni dell'antichità, rappresentando quasi il prodromo del Rinascimento, di cui Brunellesco, un quarto di secolo dopo, stabiliva le leggi e faceva adottare i principii. È positivo che l'architetto sostituì delle arcate a tutta centina alle arcate ogivali od a sesto acuto. Però la tutta centina s'era continuata ad usare tanto a Firenze che a Pisa (per esempio, nel Camposanto di quest'ultima città). D'altra parte, anche adoperando il gotico,

gli architetti italiani sforzavansi già da lungo tempo a far armonizzare le loro costruzioni coi bisogni ed i gusti del paese. L'antagonismo fra le scuole settentrionali e la scuola italiana era cresciuto di giorno in giorno; in Francia si preoccupavano specialmente dei problemi di costruzione; in Italia invece, l'eleganza della decorazione superava ogni altra ambizione; in Francia si cercava di moltiplicare le difficoltà tecniche, l'esecuzione delle più difficili vôlte; in Italia si mirava anzitutto ad una facciata di stile puro ed armonico.

Tali sono le preoccupazioni che si manifestano nella Loggia dei Lanzi, e che as-



La Loggia dei Lanzi.

segnano al suo architetto, — sia egli Orcagna o Talenti, — un posto particolare tra i precursori del Rinascimento.

Le sculture della facciata non sono all'altezza della concezione architettonica. Se le *Virtù teologali e cardinali*, scolpite in bassorilievo sul fregio dell'edificio da Giovanni d'Ambrogio e Giacomo di Piero (1383-1387), si distinguono almeno per un certo senso decorativo, nulla di più grossolano, di più grottesco dei genii nudi figurati nell'interno della Loggia allo spigolo degli archi. L'autore ha preso troppo seriamente la loro pretesa missione di cariatidi: essi sono piegati in due, come oppressi sotto un enorme peso. La scorrettezza delle loro forme non fa che peggiorare la bizzarria dei loro atteggiamenti. All'incontro la Loggia dei Lanzi venne trasformata in un museo di scultura

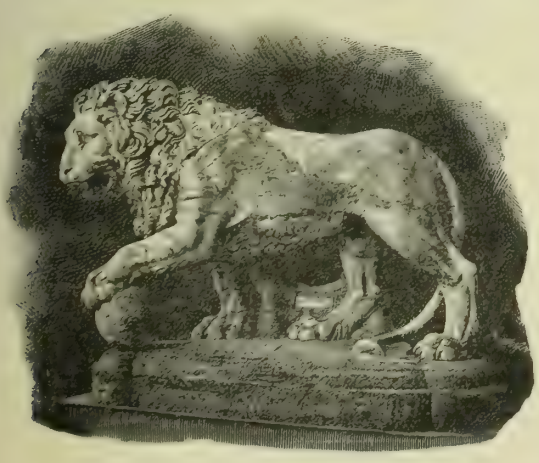
dei più ricchi. L'antichità v'è rappresentata dal celebre gruppo di *Ajace che sostiene il corpo di Patroclo* (restaurato dal Ricci); dalle *sei prigioniere germaniche*, tra cui la pretesa *Tusnelda*, la sposa d'Arminio, il vincitore di Varo; finalmente da un *Leone che cammina*, a cui Flaminio Vacca nel 1600 diede un compagno.

La *Tusnelda* e le sue compagne provengono da Roma, come la maggior parte delle altre antichità oggidì esposte a Firenze: essa facea parte, nel secolo XVI, della collezione Capranica, ove figurava sotto il nome di *Sabina:* si affermò sovente che la sua testa era stata rifatta; ma una raccolta d'incisioni pubblicata nel 1576, sfuggita ai miei predecessori, mi consente di parlarne con esattezza: noi vi possiamo vedere la statua intatta, eccetto l'avambraccio destro.

Il Rinascimento è meno ben rappresentato: se ora, studiando Or San Michele, noi abbiamo assistito allo splendido sbocciare della scultura fiorentina con Orcagna, Ghiberti, Donatello, Nanni di Banco, Verrocchio, la cui opera fu degnamente continuata dai loro successori del XVI secolo, Baccio da Montelupo e Gianbologna, nella Loggia dei Lanzi, come anche sulla piazza della Signoria, non v'ha più posto, fatta eccezione per la *Giuditta* del Donatello, che pei decadenti: Gianbologna stesso qui segue la corrente.

Il Perseo di B. Cellini (Loggia dei Lanzi).

La scelta delle statue che ornano la piazza della Signoria e la Loggia dei Lanzi, ha in sè la sua moralità; ci obbliga cioè a metter a confronto le ordinazioni fatte dalla Repubblica con quelle dei primi granduchi: quale abisso tra di esse! La Repubblica toglie dal palazzo dei Medici, per esporlo sotto la Loggia, il gruppo di Donatello, *Giuditta ed Oloferne*, dopo avervi fatto aggiungere un'iscrizione per ricordare che l'azione dell'eroina ebrea è un avvertimento pei tiranni; la Repubblica indica quale soggetto della statua colossale ch'essa affida a Michelangiolo, *Davide*, il giovane pastore il cui eroismo salvò la patria sua dal giogo dei Filistei. Vedete invece in che consistano le preoccupazioni dei Medici: essi non pensano che ad ornare la piazza di belle sculture, sprovviste d'ogni significato, in una parola, essenzialmente platoniche; tali sono l'*Ercole e Caco*, il *Nettuno*, il *Perseo*, il *Ratto delle Sabine*. Bisognava che il culto dell'arte avesse singolarmente soffocato il patriottismo, perchè i Fiorentini del XVI secolo accettassero con tanto entusiasmo, invece della glorificazione d'un santo o d'un eroe popolare, invece dell'il-



L'antico leone della Loggia dei Lanzi.

La statua di Tusnelda (Loggia dei Lanzi).

lustrazione di qualche grande vittoria nazionale, delle composizioni che non possono vantare altro che il semplice merito artistico!

E tuttavia, per quanta diversità offrano le preoccupazioni delle autorità che ornarono la Loggia dei Lanzi, nelle differenti epoche della storia fiorentina, si stabilì come un legame di parentela tra queste sculture di diverse provenienze. È di lotte, di trionfi e di sconfitte ch'esse ci parlano! Qui vediamo Tusnelda che geme per la perdita della sua libertà: altrove, Giuditta che ammazza Oloferne; Perseo che uccide Medusa, e Romolo che rapisce le Sabine!

Dirimpetto al monumento attribuito all'Orcagna, sulla soglia del Palazzo Vecchio, si trovava per l'addietro il *Leone* di Donatello. Trasportato al Museo nazionale, fu sostituito sulla piazza della Signoria da una copia.

Il leone (il Marzocco) era l'emblema di Firenze, l'insegna del suo dominio; ovunque, sulle piazze della capitale, come su quelle delle città soggette, si ergeva la sua statua in pietra o in marmo.

Il "Marzocco" di Donatello mi spinge a parlare della parte rappresentata dai leoni nella storia di Firenze. Questa da tempo immemorabile possedeva una fossa pei leoni, o un serraglio, oggetto di assidue cure. Uno dei primi personaggi della città era incaricato della custodia di queste belve, il cui numero giungeva talora sino a ventiquattro. La nascita di qualche nuovo rampollo dava luogo a feste pubbliche. In occasione della visita di qualche sovrano straniero, si organizzavano in un anfiteatro speciale delle lotte o di leoni tra di loro, o fra leoni ed altre bestie feroci, oppure tra leoni e vacche o muli, ecc. L'ultima di queste rappresentazioni ebbe luogo nel 1737, in occasione delle feste per la salita al trono della dinastia di Lorena.

Ma la superstizione avea altrettanta parte che i ricordi nazionali nel culto dei Fiorentini pel serraglio. Essi osservavano con ansietà i movimenti di quelle belve: nel 1337, Villani, registrando la nascita di sei leoncini, considerò l'avvenimento come un presagio di prosperità per la città. Nel 1391 invece la morte d'una leonessa sbranata dai suoi compagni fu considerata come un presagio di sventura.

La fossa dei leoni, dopo esser stata mutata di luogo parecchie volte, venne soppressa nel 1777.

Il Marzocco di Donatello.

Il cortile del Palazzo Vecchio.

Come il Marzocco del Donatello, anche il *Davide* di Michelangiolo abbandonò la piazza della Signoria, di cui formava il principale ornamento; nel 1873, il Municipio decise, per sottrarlo all'intemperie, di trasportarlo all'Accademia di Belle Arti; ivi fu costrutta una sala speciale per il colosso.

Gli edili fiorentini levarono il capolavoro senza toccare il gruppo sciagurato che gli faceva riscontro e che continua a disonorare la piazza: l'*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli (1534). Solo la fontana dell'Ammanati, con sopra un *Nettuno*, tanto colossale quanto vuoto, può rivaleggiare pel miscuglio di povertà e di pretesa col gruppo del Bandinelli.

La piazza della Signoria, non fu fortunata: la statua equestre di Cosimo I, che si trova a qualche passo dalla fontana di Nettuno, è pure un'opera mancata, sebbene ne sia autore l'illustre Gianbologna.

Affrettiamoci ad aggiungere che l'artista contava più di settant'anni quando ebbe compiuta la statua (1594); i bassorilievi dello zoccolo non vi furono posti che quattro anni dopo. Questi bassorilievi sono, s'è possibile, ancor più deboli: si compongono non già di rilievi rotondi, ma di rilievi piatti d'un effetto orribile; inoltre, certe figure vi misurano sin dieci teste di lunghezza.

Ritorniamo sotto alla Loggia dei Lanzi: Gianbologna prende la sua rivincita se non coll'*Ercole ed il Centauro*, che manca di libertà nelle sue linee, almeno col *Ratto delle Sabine*, gruppo così esuberante, ma pure così ponderato.

Il *Perseo* di Benvenuto Cellini, che fa riscontro al *Ratto delle Sabine*, reclama pure il nostro omaggio, sebbene di un genere diverso. È un'opera altrettanto febbrile ed effeminata, quant'è sana e robusta quell'altra.

Le creazioni di Arnolfo del Cambio, il Duomo, come il Palazzo Vecchio, colpiscono tanto per le loro dimensioni, quanto per la scienza architettonica che vi risplende. Esse si presentano a noi circondate da tale aureola di celebrità, da tanti ricordi storici, da non pensare affatto a sottometterli ad una analisi severa, quanto allo stile. Chi avrebbe il coraggio di criticare il gigantesco palazzo della piazza della Signoria, colla sua grandiosa facciata nuda e severa, col suo campanile vertiginoso, oppure, per parlare con H. Taine, " quell' enorme quadrato di pietra, forato da rare finestre a trifoglio, munito d'un grand'orlo di merli sporgenti, con un'alta torre simile, vera cittadella domestica, buona per la lotta e per la parata, che si difende davvicino e si annuncia da lontano, insomma un'armatura chiusa, sormontata da un cimiero visibile „.

Avviene del Palazzo Vecchio, come di molte altre opere, nella cui ammirazione fummo educati: il criticarle sembrerebbe quasi un rinunciare a delle care illusioni, un diminuire il nostro patrimonio intellettuale, un rimpicciolire noi stessi.

Lungo tempo prima di Arnolfo il ricordo degli Etruschi riempiva l'immaginazione e lusingava l'orgoglio dei Toscani, dei Fiorentini in ispecial modo, che si compiacevano opporre ai Romani gli antenati da cui pretendevano discendere ed a rivendicare un'antichità infinitamente più remota. Le mura gigantesche di Fiesole, la città madre da cui usciva Firenze, figlia poco riconoscente, queste mura che ancor oggi colpiscono per la loro grandiosità, come per la loro irregolarità, furono (anzichè il palazzo municipale di Poppi, come si affermò spesso) i modelli che i rinnovatori dell'architettura fiorentina si tennero onorati d'imitare. Questo patriottismo *sui generis* brilla per la

prima volta con certezza nel Palazzo Vecchio di Firenze. Da allora in poi gli artisti ne usarono ed abusarono.

Cominciato nel 1299, l'edifizio era finito nelle sue linee principali prima del 1314.

Le pietre che servirono alla costruzione della facciata appartengono al materiale medio; il bugnato non vi spicca chiaramente: nessun possibile paragone coi blocchi enormi del palazzo Pitti e del palazzo Strozzi. Al basso una porta grande ed una piccola; più in alto tre finestre ad inferriata, poi sei grandi finestre ed una piccola che mettono sopra un meschino balcone di ferro; più in alto ancora due file di finestrine senza simmetria, poi il piano superiore, le cui finestre, sebbene più regolari sono disuguali; sopra a queste delle aperture. Finalmente, quale cornice, delle feritoie sotto una galleria chiusa a merli, e fra queste feritoie degli scudi dipinti. Nulla di meno regolare, di meno esattamente ordinato, e tuttavia che grandiosa impressione!

Un elemento di stupore, quasi di spavento, è l' arditezza del campanile, alto novantaquattro metri, col suo orologio ad una sfera sola, non sul muro stesso della facciata, ma sulla galleria coperta, costrutta a sua volta sulle feritoie che circondano la facciata: la gigantesca appendice spicca a grande distanza; allorchè la sua campana oscilla, non si può reprimere il timore di vederla cadere da tanta altezza.

Sopra una massa così enorme gli ornamenti quasi si perdono: non destano del resto che un interesse mediocre, cominciando dai portatorcie di ferro che mancano di carattere.

Al disopra della porta principale un' iscrizione del 1529, e circondata ai lati da due leoni in bassorilievo, dà prova dei sentimenti di divozione che non avevano cessato d'animare la popolazione fiorentina: " IHS Rex regum et dominus dominantium. „ Non ostante il mutamento di regime, Firenze aveva infatti conservato, sino in pieno secolo XVI, alcunchè dell'austerità repubblicana: non vi si vedevano nè suntuosi equipaggi, nè i seguiti brillanti di Roma; lo stesso abbigliamento era qui meno ricco che altrove. Egli è che l'antico spirito borghese, fatto di devozione e di virtù domestiche, che aveva trovato la sua eco in Savonarola, non era affatto spento. Si risvegliò durante le angoscie dell'assedio del 1529, rivestendo diversamente la forma che le aveva dato l'austero e focoso riformatore.

La lapide in bronzo, collocata da un lato, registra i risultati del plebiscito del 1860, pel quale Firenze s'era data alla dinastia di Savoia.

E quanti altri avvenimenti, quanti drammi di cui nessuna iscrizione rievoca il ricordo! Qui s'insediò Gualtiero di Brienne duca d'Atene, il quale oppresse d'un giogo così pesante Firenze durante l'anno 1342-1343. Alle finestre o ai merli della facciata vennero appesi nel 1478, dopo l'assassinio di Giuliano dei Medici, i Pazzi ed i loro complici, cominciando dall'arcivescovo Salviati. Qui siedette, in una sala costrutta per ordine di Savonarola, l'assemblea destinata a riorganizzare la Repubblica fiorentina, momentaneamente strappata ai Medici. Qui il granduca Cosimo I consumò il servaggio della sua patria. Qui si tennero dal 1865 al 1871 le sedute della Camera dei deputati d'Italia, finalmente libera ed una.

Se nell' ordinamento della facciata del Palazzo Vecchio, la simmetria venne più o meno rigorosamente osservata, non vi ha nulla di più goffo, di più sgraziato della riunione della parte antica del palazzo con quella costrutta nel XVI secolo, dal lato della fontana dell'Ammanati. Trattavasi, così si dice, di non toccare il terreno su cui s'innalzavano per l'addietro le case dei proscritti, terreno maledetto, votato ad eterna esecrazione. Ma perchè in tal caso non continuare la linea del palazzo primitivo, oppure, se

l'ingrandimento, a partire da un certo punto, era indispensabile, perchè non far spiccare francamente lo sporto del nuovo edifizio sull'antico? Tale riunione eseguita in parte con pietre da taglio, in parte con mattoni, dispiace inoltre per le sue arcate a metà distrutte, e le finestre disposte quasi a casaccio. Noi sappiamo del resto, per la testimonianza d'un contemporaneo, Vasari, il quale ebbe la parte principale nella decorazione del Palazzo Vecchio, che Cosimo faceva costruire senza ordine nè metodo, sotto l'impero d'ogni specie di necessità impreviste.

Ben diversamente pittoresco è il lato che dà sulla Via della Nina: qui il palazzo prosegue diritto sino in capo alla via, ove fa un gomito improvviso, che la mancanza di spazio rende meno sensibile, mentre l'arco arditamente lanciato nell'aria tra il Palazzo Vecchio ed il Palazzo degli Uffizi, ch'esso riunisce, colpisce come la torre.

Il cortile del Palazzo Vecchio così stretto e così buio venne in parte rifatto da Michelozzo, nella seconda metà del XV secolo, ed ebbe la sua decorazione definitiva 100 anni più tardi, in occasione del matrimonio di Francesco dei Medici coll'arciduchessa Giovanna d'Austria. Delle colonne il cui fusto venne ornato nel 1565 di stucchi simulanti scanalature, genî, fogliame, grottesche, sostengono le arcate sotto le quali stanno dei becchi a gas d'uno stile abbastanza moderno. Sopra le colonne, dei medaglioni col giglio fiorentino o l'aquila imperiale ed affreschi del XVI secolo (battaglie, ornamenti o grottesche) pesanti e vuoti. Dire che il bravo Vasari, prezioso come storico d'arte, ma molto meno raccomandabile come pittore, ha presieduto a tale decorazione, significa spiegarne tutte le lacune. Delle finestre e degli "occhi" guardano sul cortile, ma non contribuiscono ad accrescergli la luce.

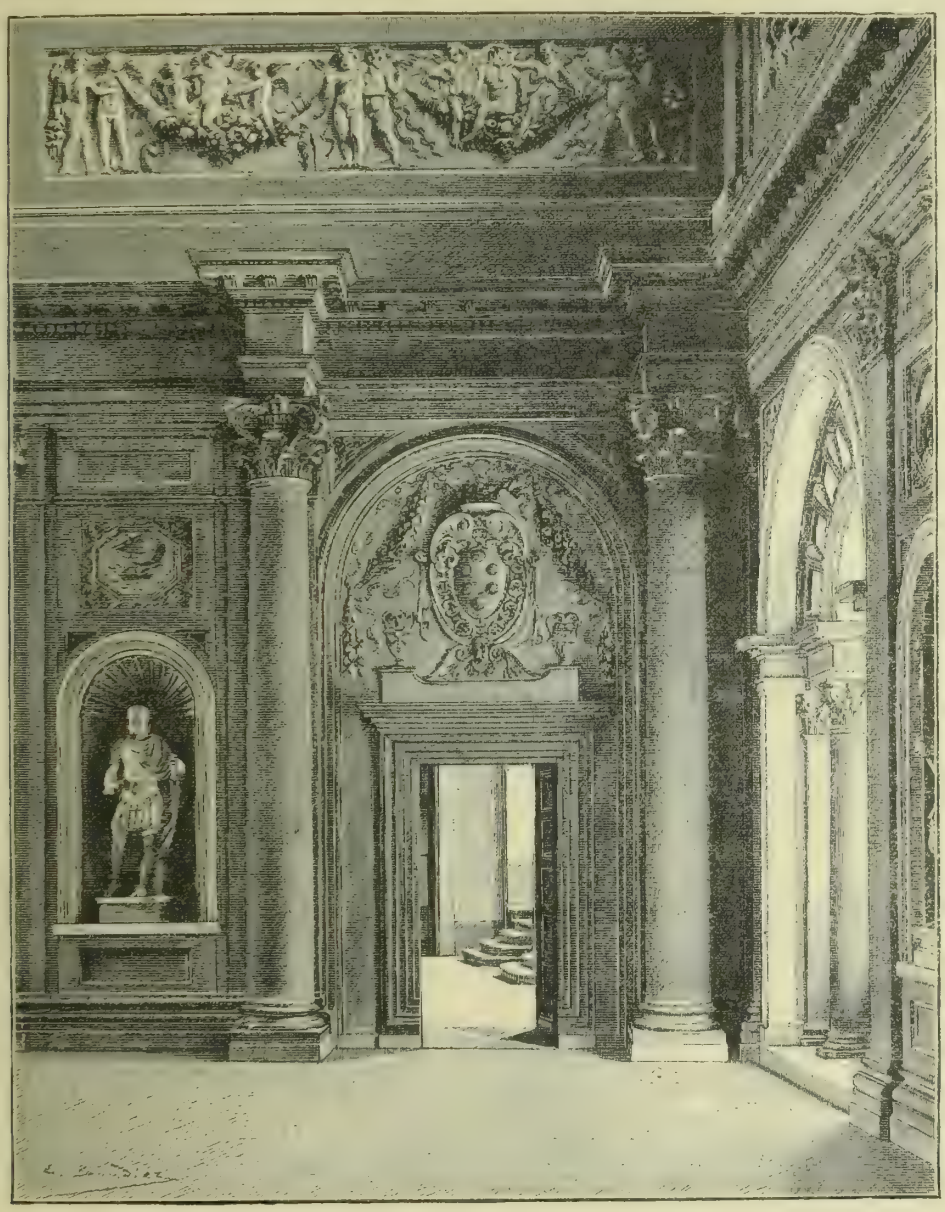
Il Palazzo Vecchio veduto dal campanile.

Nel centro sta una fontana adorna di uno dei capolavori del Verrocchio, il *Putto col delfino*.

Ad onta dei loro sforzi i Fiorentini non riuscirono a creare una residenza paragonabile a quella dei Dogi, o al palazzo di Lucca. Nessun'unità nella disposizione del Palazzo Vecchio, che è oggi sede del Municipio, mentre nel palazzo Riccardi sta la Prefettura. Dei volgari uffizi moderni s'alternano colla gigantesca sala dei Cinquecento; ovunque scalette buie, passaggi nascosti, terrazze simili a pozzi ed eziandio meschine abitazioni in cui dimorano le famiglie dei custodi, e finestre ornate con vasi di fiori. E ciò che è peggio, le opere d'arte vi sono in numero ben scarso, solo gli arazzi, e tra questi ve ne sono di magnifici, formano la nota dominante della decorazione: tale è la serie che svolge innanzi a noi la *Storia di Giuseppe*, illustrata dal Bronzino, Salviati e Pontormo.

La sala del Gran Consiglio, o sala dei Cinquecento, costrutta nel 1495-1496, per iniziativa del Savonarola, e secondo i disegni del Cronaca, aiutato dal legnaiolo Francesco di Domenico, stupisce per le sue dimensioni, più che per la sua magnificenza. Le pitture colle quali il Vasari ha coperto — non si può dire ornato — le pareti ed il soffitto, la *Storia dei Medici* e la *Storia di Firenze* (in una quarantina di quadri) non sono tali da abbellirla; non vi si trova nè studio, nè ispirazione. Sia qui, sia nelle sale vicine le stesse indicazioni topografiche mancano d'ogni precisione e d'ogni realtà (*Assedio di Empoli*, nella sala di Clemente VII; *Arrivo della duchessa Eleonora*, nella sala

di Cosimo, ecc.). A mala pena nell' *Ingresso di Leone X a Firenze*, o nel *Secolo di Leone X* (sala di Leone X), si riesce a trovare qualche ritratto o qualche foggia di vestire degna d'attenzione. Il buon Vasari s'era accorto di siffatte lacune, e le scusa attribuendole alla precipitazione con cui dovette lavorare; la sala fu appena pronta pel matrimonio dell'erede presuntivo della Toscana colla sorella dell' imperatore. Con questo motivo il Vasari si scolpa del non essere pienamente riuscito a ritrarre le innumerevoli



Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio.

scene affidate al suo pennello: assalto di piazze, cannonate, attacchi, scaramuccie, fabbriche di città, consigli pubblici, cerimonie antiche e moderne, trionfi ed altri soggetti che richiedevano un tempo enorme, senza parlare degli schizzi, dei disegni, dei modelli, delle vedute, dei paesaggi, che fu obbligato a togliere dal vero, come pure i ritratti d' un' infinità di soldati, di capitani, di generali e d'altri.

Mi rincresce lasciare il lettore con una simile impressione: questo valoroso e degno Vasari, il biografo a cui dobbiamo tante preziose informazioni, tanti commoventi rac-

conti, la mia guida, il mio compagno di tanti anni, deve dunque essere irrevocabilmente condannato come artista? Sia benedetta l' educazione in uso nel secolo XVI! Vasari, come il suo contemporaneo Ammanati così mediocre in fatto di scultura, avea studiato l' architettura, ed ivi egli si fece onore. Noi l' applaudiremo presto nel Palazzo degli Uffizî.

I dipinti del Vasari, composizione in cui il colossale si alterna col comune, occupano il posto primieramente destinato a due dei grandi capolavori di cui andava altera la Scuola fiorentina: la *Battaglia d'Anghiari* di Leonardo da Vinci, e la *Guerra di Pisa* di Michelangiolo. Lasciate incompiute dai loro autori, tali pagine non sono note più da lungo tempo che per parziali riproduzioni.

La scultura non è più fortunata nella sala del Gran Consiglio: ad un *Leone X*, statua senza carattere, cominciata dal Bandinelli, finita dal Rossi, ad un *Clemente VII che incorona Carlo V* e ad alcune altre opere similmente mediocri, fa riscontro il *Savonarola* del Passaglia (1882), offerto dall'*Italia redenta:* il riformatore in piedi, gli occhi infiammati, alza colla destra il crocifisso, mentre posa la sinistra sul leone che tiene le chiavi di Firenze. Quanto alle *Fatiche d'Ercole*, scolpite da Vincenzo De Rossi, esse ci provano ancor una volta con quale convinzione i dominatori del Rinascimento s'erano appropriati le lezioni dell'antichità: non bisogna cercarvi un soggetto mitologico qualsiasi, ma la glorificazione del grande riparatore dei torti, il trionfo di

" Ercole paladino della giustizia.... „

Savonarola non si sarebbe immaginato, allorchè fece costrurre questa sala destinata alle assemblee della Repubblica fiorentina, libera dal giogo dei Medici, che un giorno essa avrebbe dato ospitalità ai rappresentanti dell' Italia libera ed una: il Parlamento italiano vi tenne le sue sedute per cinque anni dal 1865 al 1870, data del trasporto della capitale da Firenze a Roma.

Il primo piano del palazzo contiene inoltre gli appartamenti detti di Leone X, decorati dal Vasari, che ci lasciò una descrizione di quelle oneste pitture, ove manca affatto il carattere, ed ove le reminiscenze dei maestri nuocciono continuamente alla spontaneità dell'ispirazione.

Al secondo piano la sala del Giglio o dell'Orologio ci offre le reliquie dell'arte fiorentina del Rinascimento, e l'eco dell'imponente dimostrazione fatta nel 1865 in onore di Dante da tutti i municipî d'Italia; 342 bandiere inviate dalle città grandi e piccole del regno ed aggruppate intorno al busto del sommo poeta, ricordano un tal postumo omaggio. Quanto alla decorazione, sebbene presenti meno ampiezza e meno facilità di quella del palazzo dei Dogi, pure unisce la severità alla ricchezza. Un fregio dorato con leoni che sostengono degli stemmi, ed un magnifico soffitto di legno pure dorato servono di cornice agli affreschi di Domenico Ghirlandajo: san Zanobi in mezzo ad altri santi, ed una serie di Romani celebri (1481). Queste composizioni ampie, serene e raccolte ci mostrano sotto la sua luce più favorevole il creatore del ciclo sì pittoresco di Santa Maria Novella.

La sala dell'Udienza presso a quella del Giglio ha per ornamento principale la porta scolpita ed ornata d'intarsi nel 1481 da Giuliano da Majano, il fratello di Benedetto, che come lui coltivava ad un tempo l'architettura, la scultura e l'intarsio. Questo artista

vi rappresentò, per mezzo di lamelle in legni intagliati e riuniti con una pazienza degna d'un più brillante risultato, le figure in piedi di Dante e del Petrarca.

Sorvolando sugli affreschi del Salviati, la *Storia di Camillo*, menzionerò un magnifico soffitto a cassettoni dorati ed un fregio a teste di leoni ed a festoni. Un mobile, contenente reliquie di Ugo Foscolo († 1827), dimostra con quanto amore Firenze abbia riunito le glorie del XIX secolo a quelle del passato.

La piccola cappella dei Priori, che sta subito dopo la sala dell'Udienza, vantava per l'addietro la magnifica pala di Filippino Lippi, l'*Adorazione dei Magi*, oggi esposta al museo degli Uffizi. Le pitture, colle quali Ridolfo Ghirlandajo ornò la vôlta nel 1514, non sono fatte per colmare tale lacuna; questo maestro, più diligente che ispirato, non vi trovò gli accenti di passione che vibrano nella sua *Storia di San Zanobi*.

Le sale che fanno seguito alla cappella dei Priori guardano sulla piazza della Signoria; esse sono abbastanza alte per permetterci un'occhiata sulla terrazza che si stende sopra la Loggia dei Lanzi.

In questo dedalo di locali, gli uni convertiti in uffizi prosaici, gli altri con ancora le traccie dell' antica magnificenza, i ricordi dei Medici relegarono al secondo piano quelli della Repubblica fiorentina, ma l'opera creata nel XVI secolo da Cosimo I sofferse a sua volta per l'indifferenza o l'incuria della casa di Lorena, e dei re d'Etruria, per non parlare della casa di Savoia. È così che l'appartamento, una volta così suntuoso, di Eleonora di Toledo, la sposa di Cosimo I, non si fa più osservare — almeno quando io lo visitai l' ultima volta — che per la sua rovina; in certe stanze, miseramente ammobigliate, pendono dei lembi di carta dipinta! Le decorazioni eleganti od ingegnose che si conservarono qua e là, specialmente dei grotteschi, oppure un grazioso lavabo di pietra, del secolo XV, ornato nella parte inferiore d'una testa di leone, stonano in un insieme così crudelmente mutilato.

Oggi finalmente il Municipio fiorentino comprende l'importanza di siffatti ricordi, di tali modelli, e s'occupa attivamente a conservarli. Sia lode al suo zelo! Però è da augurarsi che non esca dalla giusta misura; è bene abbia presente che rifare e conservare sono due cose molto diverse, che il passato non ha nemici più pericolosi dei ristauratori, e che snaturare è qualche volta peggio di distruggere!

IX.

Il Palazzo e la Galleria degli Uffizi. — Storia del suo ordinamento. — Gli Antichi, le Scuole italiane e le Scuole straniere. — I ritratti d'artisti dipinti da loro stessi.

L'esplorazione dei quartieri che si stendono a sinistra della grande arteria, per la quale Firenze è divisa in due parti quasi uguali — la via Cavour, la via dei Martelli e la via Calzaioli — può spaventare il più intrepido ed il più insaziabile dei viaggiatori. Oltre al Duomo ed al Palazzo Vecchio, che abbiamo studiato nelle nostre precedenti escursioni, incontriamo una serie infinita di monumenti celebri, di chiese e di conventi, come Santa Croce, la Badia, l'Annunziata, San Marco, collezioni come quelle della Galleria degli Uffizi, il Museo nazionale, il Museo archeologico, il Museo degli arazzi, l'Accademia delle Belle Arti, senza parlare di oratorî, di loggie, di ospizî

e di palazzi senza numero. Armiamoci di coraggio prima d'intraprendere questa spedizione e specialmente cerchiamo di trascurare ogni ricordo storico, ogni opera d'arte, che non sia di primo ordine, per non perdere un tempo prezioso.

Il palazzo degli Uffizi, con cui cominceremo, è il capo d'opera del Vasari, celebre già presso i suoi contemporanei come pittore ed architetto, ma più apprezzato dai po-

Il Palazzo degli Uffizi verso la Piazza della Signoria.

steri per la sua raccolta di biografie d'artisti. Questo maestro, che ne diresse la costruzione dal 1560 al 1574 (dopo la sua morte i lavori furono continuati da Alfonso Parigi e Buontalenti), doveva eziandio tener calcolo delle costruzioni anteriori, ed eseguire ogni cosa con semplicità e con grandezza. Egli però se la cavò con onore, per quanto ingrato fosse il progetto impostogli (due gallerie straordinariamente lunghe, unite alle loro estremità, dalla parte dell'Arno, da un corpo di fabbrica composto di sole tre campate) e seppe dare dell'eleganza a questo vasto alveare in cui Cosimo dei Medici intendeva concentrare l'amministrazione di tutta la Toscana. Sopra un porticato di ampie

proporzioni, egli praticò una fila di finestre d'ammezzati, separate dalle mensole allungate, che tanto gli erano care; poi un piano monumentale, con finestre ornate al basso di balaustre, in alto di frontoni; finalmente una specie di loggia a cristalli (era in origine una terrazza) inondata di luce, non ostante l'enorme sporgenza del tetto che la ricopre. Il problema fu risolto con gusto e con talento. Non importa: io non posso trattenermi dal notare che la scienza, le formole, il cruccio della correttezza vi hanno sostituito l'ispirazione che brilla in un sì gran numero d'edifizi anteriori, quel dono di fissare il pensiero, tranquillamente, con amore, e quello non meno invidiabile d'esprimere un sentimento: la grazia, la fierezza, il raccoglimento o ancora la fiducia d'una generazione in sè stessa. Si ha fretta ormai di correre alla meta, eppoi grazie agli

Il Palazzo degli Uffizi verso l'Arno.

sforzi dei grandi architetti dei secoli XV e XVI, grazie alla conoscenza sempre più perfetta del Trattato degli Ordini architettonici di Vitruvio, riesce così facile il fare correttamente! Non più incertezze, ma una soluzione rigorosa, scientifica, anzichè artistica. Dal momento che la logica fa la sua apparizione, addio poesia! Il palazzo degli Uffizi, ad onta de' suoi meriti reali, è la prova del cangiamento effettuatosi, non solo nello spirito degli artisti, ma eziandio nello stato d'animo di tutta la società italiana.

Ai tempi nostri, fra il 1842 ed il 1856, la decorazione del palazzo degli Uffizi fu completata con ventotto statue più grandi del vero. Queste effigie oneste, ma poco ispirate, che occupano le nicchie praticate nei pilastri del portico, in bella pietra azzurrognola, ricordano le glorie della Toscana, militari, scientifiche, letterarie, artistiche, da Guido d'Arezzo, il benemerito della teoria musicale, da Niccolò Pisano, il rinnovatore della scultura italiana nel XIII secolo, ed Accursi, il grande giureconsulto, sino a Dante,

Petrarca, Boccaccio, Macchiavelli, Leonardo da Vinci, Michelangiolo e Galileo. Certamente pochi grandi Stati possono vantare una simile galleria d'illustri antenati.

L'idea di porre questa guardia d'onore in marmo intorno all'edifizio che conserva i titoli storici, letterari ed artistici di Firenze, i suoi archivi, la sua biblioteca, la sua galleria di pitture, non è delle meno felici: era giustizia collocare qui questi grandi, presso a tanti capolavori dell'ingegno umano, quasi per rammentare che, senza il genio d'uno solo, lo sforzo comune di tutta una generazione può rimaner sterile.

Non solleverò su tale soggetto una quistione imbarazzante; cioè di sapere in qual misura conviene, quando si tratta di queste glorificazioni storiche, dare il posto a delle figure di fantasia, accanto ad effigie assolutamente autentiche. Nessun ritratto di Guido d'Arezzo o di Niccolò da Pisa, — è necessario dirlo al lettore? — è giunto sino a noi. Gli autori delle loro statue, furono ridotti, come quelli delle statue di Stefano Marcel o di Giovanna d'Arco, a creare i tipi, che parve a loro incarnassero il tale o tal altro carattere. Ma è inutile ogni cruccio; la mia attuale missione è di essere cicerone attraverso il palazzo degli Uffizi, cómpito abbastanza arduo, senza ch'io mi prenda altri rompicapi.

Firenze non ha nè il Vaticano, nè il Louvre, nè il Prado, ma essa conta una decina di collezioni, che riunite in una sola, potrebbero rivaleggiare con ciascuno di questi musei. Questa dispersione di forze riproduce la storia della capitale della Toscana: i Medici, anche quando fu stabilita una monarchia ereditaria, facevano mostra di liberalismo e di mansuetudine; essi cansavano di opporsi alle abitudini dei loro sudditi, stavo per dire dei loro concittadini. Fedeli alla dottrina del vecchio Cosimo, il Padre della Patria, essi cercavano di guadagnarsi gli spiriti colla dolcezza, invece di soggiogarli colla forza. Lungi da essi il pensiero di toccare le opere d'arte consacrate dall' ammirazione pubblica, quelle opere d'arte, che in una capitale come la loro, formavano quasi un palladio nazionale; essi le lasciavano più ch'era possibile nel luogo di loro origine.

Uno schizzo della storia delle serie formate dai Medici, non sarà qui fuori di proposito; cedo poi tanto più facilmente alla tentazione di tracciarlo, dacchè mi è dato assumere tale incarico con dei nuovi elementi di informazione, sconosciuti ai miei predecessori del XVIII e XIX secolo, Pelli e Gotti.[1]

Le collezioni dei Medici del XV secolo occupavano il palazzo Riccardi ed i giardini vicini. Confiscate o saccheggiate a diverse riprese, specialmente nel 1494, non fornirono che un debole contingente al museo degli Uffizi. È già molto se due o tre delle statue antiche conservate in questo deposito, possono riunirsi al gruppo primitivo. Fra le sculture moderne che ne facevano parte, la *Giuditta* di Donatello, ed il *Putto col Delfino* del Verrocchio, già conservate a Careggi, sono le più importanti; fra i quadri citeremo le *Fatiche d'Ercole* del Pollajuolo. Quanto al ricchissimo cofano di pietre antiche e di medaglie, esso divenne proprietà dei Farnesi, pel matrimonio della vedova d'Alessandro dei Medici con uno dei principi di questa famiglia; poi per successione, cadde nelle mani dei Borboni di Napoli. È in questa città al " Museo Borbonico „ che bisogna oggi cercare le gemme principali, su cui Lorenzo il Magnifico aveva fatto incidere l'iscrizione LAVR. MED. (Lorenzo Medici) che ne raddoppia il valore.

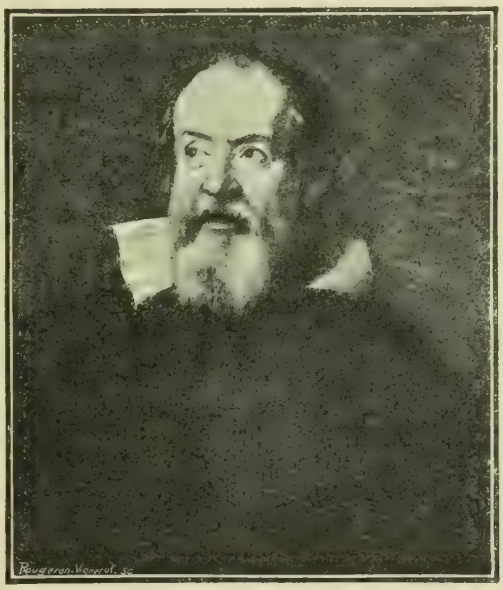
Le collezioni degli Uffizi e del palazzo Pitti possono essere considerate come una

[1] Per maggiori particolari, mi faccio ardito di rinviare il lettore al mio lavoro: *Les collections des Médicis au XVIme siècle*, pubblicato nel 1895, nelle *Memoires* de l'*Académie des inscriptions et belles-lettres*,

fondazione propria dei Medici del XVI secolo, e in particolare di quel grande mecenate, in cui l'organizzatore superava ancora il conoscitore: Cosimo I (1537-1574). Sotto il suo regno la collezione granducale s'arricchì, oltre al resto, dei tre più bei bronzi di Firenze, la *Chimera etrusca*, l'*Oratore etrusco*, la *Pallade*.

I due figli di Cosimo, Francesco I (1574-1587) e Ferdinando I, continuarono con pio zelo l'opera del padre. Il primo, lo sposo di Bianca Cappello, collocò nel palazzo degli Uffizi una parte delle collezioni, sino allora esposte le une nel Palazzo Vecchio, le altre nel Palazzo Pitti.

I Medici, in ogni tempo, avevano incoraggiato le scienze, unitamente alle arti ed alle lettere. Lorenzo il Magnifico già manteneva un serraglio, dei giardini botanici. Cosimo I dedicava cure speciali alla costruzione d'istromenti d'astronomia, e riuniva a tale scopo importanti collezioni.[1] Anche Francesco I si distinse per la sua grande passione verso cotesti studii. Montaigne, che visitò Firenze nel 1580-1581, lo dipinge " occupato ad imitare delle pietre orientali od a lavorare il cristallo, essendo egli un principe dedito all'alchimia, alle arti meccaniche e specialmente grande architetto ". Altrove lo stesso autore ammira i suoi apparati per la distillazione, ed il suo laboratorio e tutti gli strumenti. Sin d'allora la *Fonderia* dei Medici, cioè la distilleria dei profumi, dei balsami, delle quintessenze (ed anche dei veleni, se si deve credere alle leggende), era celebre in tutta Europa. Essa trovavasi accanto alla galleria degli Uffizi, ed esisteva ancora alla fine del XVII secolo. Qui è pure il caso di ricordare, oltre a tutte le altre testimonianze di simpatia verso le scienze fisiche, matematiche e naturali, anche la tenera amicizia professata da un altro Medici, Ferdinando II, per Galileo.



Galileo Galilei, ritratto del Sustermans (Uffizi).

Ma ritorniamo alla Galleria degli Uffizi. Il cardinale Ferdinando I (1587-1609), che depose la porpora per salire sul trono di Toscana, si acquistò infiniti titoli alla riconoscenza dei posteri per la creazione del museo dei marmi della villa Medici a Roma: questa preziosa serie, dopo avere per lungo tempo formato l'ornamento del monte Celio (l'Accademia di Francia, la nuova proprietaria della villa, ne conserva ancora un'interessantissima scelta), emigrò un po' per volta sulle rive dell'Arno, fornendo tra altro alle collezioni fiorentine, l'*Arrotino*, i *Niobidi*, i *Lottatori*, ecc.

I Medici del XVII secolo s'appassionarono, come i loro antenati del secolo XVI e XV, per le reliquie del passato, per la manifestazione del bello sotto tutti gli aspetti. Il cardinale Leopoldo fondò la galleria dei ritratti dei pittori dipinti da loro stessi. Il granduca Ferdinando II (1621-1670) fece ancor più per aumentare l'inapprezzabile patrimonio che gli avevano legato dieci generazioni di entusiasti dilettanti. Ascoltiamo un po' l'istoriografo della galleria, il bravo Zacchiroli; per sperticati che sembrino i suoi elogi, essi sono ancora inferiori al vero: " Cinquant'anni di questo regno furono segnalati da altrettanti benefizi resi alla galleria, agli artisti ed ai letterati. Fon-

[1] Lastri, *L'Osservatore fiorentino*, ediz. del 1797, t. III, p. 10.

datore dell'Accademia del " Cimento „, che bandiva le chiacchiere inintellegibili ed i sogni sistematici dell' antica filosofia, Ferdinando affrettò forse lo sviluppo dei Newton, dei Swammerdam, dei 'S Gravesande; legato, ben più per un' amicizia ragionata, che per natura, col cardinale Leopoldo, suo fratello, istruito dilettante di belle arti, impoverendo Bologna, Roma, e persino l'antica Mauritania Tingitana di quanto avevan di bello, sia in pittura, sia in scultura, od in iscrizioni originali ed erudite, egli portò la magnificenza e la riputazione della galleria al suo massimo splendore „. Durante lo stesso regno, l'estinzione della famiglia dei Della Rovere, di cui una erede aveva sposato un Medici, procurò alle collezioni fiorentine la ricca serie che era riunita nel palazzo ducale d'Urbino.

La casa di Lorena a sua volta concorse non indifferentemente ad arricchire i musei fiorentini. La soppressione dei conventi, tanto all'epoca della rivoluzione che nel 1866, aggiunse nuovi tesori a tutti quelli che già rigurgitavano nella galleria degli Uffizi.

In un tempo in cui in Francia non esisteva ancora alcun museo pubblico (il Louvre non fu aperto che nel 1793), la galleria reale di Firenze era già da lungo tempo accessibile liberamente ai visitatori di tutti i paesi. Nel 1783, l'abate Francesco Zacchiroli di Ferrara pubblicava una Descrizione in tre volumi dei tesori che la componevano. Differente dal museo di scultura del Vaticano, la collezione fiorentina formava un' insieme ben completo, comprendendo in una trentina di sale le sculture antiche e le sculture moderne, le medaglie, le pietre incise, le pitture ed i disegni.

Nei due corridoi, che hanno la forma di un π greco, erano esposte statue, busti, quadri storici e ritratti. Più innanzi trovavasi il gabinetto delle miniature, la tribuna, colle statue della *Venere dei Medici*, dell'*Arrotino*, del *Fauno*, dell'*Apollo*, ed il gruppo dei *Lottatori*. Fra i ventisei quadri che ornavano questo santuario, si trovavano diverse tele di Fra Bartolomeo, di Michelangiolo, di Raffaello, d'Andrea del Sarto, del Correggio, del Parmigianino, di Daniele da Volterra, di Tiziano, di Rubens; i Carracci, Guido, il Guercino, Lanfranchi, l'Albano, Dolci ed i Bassano, erano stati uniti, sebbene indegni, a queste glorie sfolgoreggianti. Un gabinetto speciale racchiudeva i lavori in terra cotta; un altro i disegni; tre erano esclusivamente riservati ai pittori fiamminghi. Le gemme, le medaglie antiche, i ritratti dei pittori, le iscrizioni, l'*Ermafrodito*, i *Niobidi*, i bronzi antichi ed i bronzi moderni, le iscrizioni antiche, il museo etrusco, occupavano ciascuno rispettivamente un gabinetto. Finalmente nel corridoio che conduceva al palazzo Pitti era stata posta una collezione di ritratti dei membri della famiglia dei Medici.

Quante generazioni d' artisti ebbero la loro istruzione in quelle splendide gallerie! Per gli uni, era la preparazione ai forti studi classici rappresentati dalla Scuola di Roma; per gli altri l'avviamento alle conquiste dell'arte moderna!

Una ventina d'anni fa, approfittando d'un po' d'ozio, io mi divertivo a copiare, negli archivi del museo, gentilmente messi a mia disposizione dal compìto cavalier Campani, le lettere ed i biglietti scambiati coll' amministrazione da principianti, avidi di nuove cognizioni, o da maestri già noti, desiderosi di ravvivare i loro ricordi. Questa corrispondenza, in cui figurano molte firme celebri, ci inizia ad una gran parte della vita degli artisti dal XVII al XIX secolo. D' ordinario i direttori del museo fiorentino facevano ai loro ospiti la più gentile accoglienza; ma qualche volta pure innanzi alle esigenze di qualcuno di questi sfuggiva ad essi la pazienza.

Oggi, oltre alla galleria dei quadri, il museo degli Uffizi contiene i marmi antichi, le collezioni di ritratti, il gabinetto delle gemme, la collezione dei disegni e quella delle

stampe, senza nominare qualche serie secondaria. E continuamente lo zelo illuminato dei suoi amministratori, primo fra i quali è duopo citare il soprintendente Enrico Ridolfi, l'eminente storico d'arte lucchese, ci aggiunge nuovi tesori. Pare quasi che nel museo manchi lo spazio; e qualche volta verrebbe la volontà di versare tutto il superfluo delle sue ricchezze in qualche altro stabilimento. Già da lungo tempo la collezione di sculture del medio evo e del Rinascimento fu trasportata al Museo Nazionale o Bargello; i bronzi antichi e gli arazzi al palazzo della " Crocetta „. Un giorno o l'altro anche le sculture antiche emigreranno alla loro volta.[1]

L'autore, a cui dobbiamo la descrizione della galleria reale di Firenze, pubblicata nel 1783, vanta la bellezza dello scalone largo, magnifico e ben rischiarato, che il granduca Leopoldo (poi imperatore di Germania) fece costrurre nel 1780, mettendo a contribuzione i disegni lasciati dal Vasari. Bella, se si vuole, questa scala di circa cento e venti gradini, è però d'una ripidezza senza pari; obbligando ad una vera ascensione, l'amministrazione, più pietosa di quelle di altri musei, finì per collocarvi un ascensore, che col pagamento d'una lira vi trasporta al piano superiore — l'antica terrazza, convertita in una loggia vetrata, in cui si trovano le splendide serie.

I busti dei Medici e dei loro successori, i principi della Casa di Lorena, le statue d'ogni genere che adornano la scala, i magnifici bassorilievi antichi rappresentanti un *Sacrifizio*, non ci fermeranno: bisogna spicciarsi.

Il corridoio o vestibolo interminabile che si stende al secondo piano del palazzo e ne occupa tutta la lunghezza, non ha nulla da invidiare per l'estensione alla galleria del Louvre, quella così detta " della riva „. Se non l'uguaglia per la ricchezza della decorazione, la supera per maggior luce, e ciò non è una cosa secondaria, trattandosi d'un museo. Gli ornamenti dipinti sul soffitto, in una cinquantina di compartimenti, risalgono in parte al secolo XVI (uno porta la data del 1561); sono scene mitologiche e grottesche, d'un disegno qualche volta ancora elegante, ma alquanto rigido. Parecchie fra queste escono dal pennello brillante e facile di Bern. Poccetti. Da un capo all'altro del corridoio, i quadri si alternano colle statue, coi busti, coi sarcofaghi, invece di succedersi senza interruzione, posti gli uni accanto agli altri come al Louvre; e questo mi sembra un indicibile vantaggio.

Il corridoio, che fa il giro del palazzo, è fiancheggiato da una parte da una trentina di sale; qualcuna mette direttamente in esso, le altre comunicano fra loro.

La prima che si presenta al visitatore è l'ottagona, così celebre sotto il nome di *Tribuna*, costrutta al principio del XVII secolo secondo i disegni del Buontalenti. In questa son riuniti i gioielli della galleria, i suoi marmi e quadri più preziosi, senza distinzione di epoca o di scuola. Questa scelta oggi può andar soggetta a qualche critica perchè preferisco disporre le opere nell'ordine cronologico o regionale, astrazion fatta dal loro valore intrinseco. Comunque sia, l'idea fece fortuna; numerosi musei copiarono la Tribuna degli Uffizi, fra gli altri il Louvre, nella sua sala quadrata (il *Salon carré*), quattro volte più grande; qui, come là, troviamo una sala che forma il riassunto e dà la quintessenza dell'intera galleria.

Qualche parola ora sulla disposizione del museo degli Uffizi: le sale d'esposizione, sono per lo più di piccole dimensioni, cio che è l'ideale d'ogni collezione destinata

[1] Due anni or sono si cominciò a procedere ad una riorganizzazione generale del Museo (vedi l'articolo di Arsène Alessandro nell'*Eclair* dell'11 ottobre 1894).

allo studio. Molte sono rischiarate dall'alto. Eccetto la Tribuna, tappezzata di broccato di seta rossa, le pareti in generale hanno un'intonacatura di tinta verde acqua, che fa spiccare meglio i quadri, i soffitti o le vôlte; e per ornamento dei dipinti a figure piccole, sobrie e d'un carattere decorativo (battaglie, panorami, ecc.), che rallegrano le sale, senza nuocere alle opere d'arte che devono, in certa maniera, incorniciare.

Prima di dedicarci ai quadri, diamo un'occhiata alle ricchezze archeologiche.

La serie dei marmi antichi è la più ricca d'Italia, dopo quelle, s'intende, del Vaticano e del Campidoglio. Non vi si contano meno di cinquecento e cinquantadue statue, bassorilievi, busti, frammenti d'ogni genere. Ne esiste un eccellente catalogo, fatto con diligenza da un archeologo tedesco, il signor Dütschke.

Nella Tribuna si trovano dei capolavori troppo celebri, perchè sia necessario qui analizzarli: la *Venere dei Medici*, l'*Arrotino*, i *Lottatori*, il *Fauno danzante*, l'*Apollo*, sono stati anche troppo riprodotti in ogni maniera. Ma se i meriti di tali capolavori sono conosciuti da tutti, non a tutti è nota la storia della loro scoperta. Secondo il dottor Marcotti, l'autore dell'eccellente *Guida-Souvenir di Firenze*, la *Venere* sarebbe stata trovata a Tivoli nel 1580 e trasportata da Roma a Firenze nel 1677; secondo il Michaelis, sarebbe stata conosciuta sin dal principio del XVI secolo. Io per parte mia tentai dimostrare ch'essa si trovava in Toscana sin dal XIV secolo, epoca in cui Giovanni da Pisa lo copiò nel suo celebre pergamo. L'*Arrotino* dette origine ancora a maggiori discussioni: non si tentò, pochi anni or sono, di provare che era un lavoro del XVI secolo, eseguito da qualche imitatore di Michelangiolo! Veniamo ai *Lottatori:* secondo gli storici più degni di fede, essi non furono scoperti che nel 1583, contemporaneamente ai *Niobidi:* ora nel 1504 o 1505, Michelangiolo, nel suo disegno della *Guerra di Pisa*, dava a due dei suoi personaggi un atteggiamento che molto s'avvicina a quello dei due antichi atleti; qui come là si vede un uomo in ginocchio, col torso che forma un semicerchio, la testa in basso che si appoggia sopra una mano. Ma ciò che maggiormente colpisce sono le analogie dello stile; quella potente modellatura, quella forza nei muscoli, quelle spalle d'Ercole.

Fra gli altri marmi del museo degli Uffizi, i *Niobidi*, testè menzionati, ebbero per lungo tempo il potere di commuovere tutte le anime sensibili. Anche Corinna, l'eroina della signora di Staël, " fu colpita da quella calma, da tanta dignità nel più profondo dolore. Senza dubbio „ — aggiunge essa — " in una situazione simile, la figura d'una vera madre sarebbe interamente sconvolta; ma l'ideale delle arti conserva la bellezza nella disperazione; e ciò che tocca profondamente nelle opere di genio, non è già la sventura per sè stessa, ma la forza che l'animo conserva su tale sventura. [1]

Alle serie antiche si collegano la preziosa collezione di gemme o pietre incise, di camei, il medagliere, come pure una quantità di opere decorative d'ogni genere, fra cui il vaso dei Medici coi suoi bassorilievi rappresentanti il *Sacrifizio d'Ifigenia*, occupa il primo posto. Dobbiamo osservare che diverse altre serie, prima esposte agli Uffizi, i bronzi, i vasi dipinti, ecc., furono trasportate al Museo archeologico.

L'esistenza, nella stessa città, di due Gallerie che offrono tanti punti di contatto come gli Uffizi ed il Palazzo Pitti non può a meno di sorprendere. Evidentemente sarebbe

[1] La critica moderna non condivide l'entusiasmo della signora di Staël. Ai suoi occhi il dolore di Niobe e le sofferenze delle sue creature hanno qualche cosa di troppo teatrale per non dire di troppo melodrammatico; è arte della decadenza, il prodotto d'una Scuola che si distingue per l'affettazione, la mancanza di temperamento e di vita.

un vantaggio il fonderle insieme. Ponendo nelle serie degl'Uffizi, che formano un insieme storico più completo, i capi d'opera del palazzo Pitti, che considerati separatamente hanno per la maggior parte maggior valore di quelli della collezione rivale, si formerebbe un tutto che potrebbe, senza scomparire, misurarsi colle due più grandi gallerie di pittura del mondo, il museo del Louvre ed il museo del Prado, e che supererebbe di certo i musei di Londra, di Dresda, di Monaco, di Berlino, di Vienna e di Pietroburgo. Così come sono, gli Uffizi, rassomigliano piuttosto ad una collezione pubblica, formata a scopo di studio, ed il palazzo Pitti ad una collezione privata, il cui possessore si fosse specialmente occupato della qualità.

Dove cominciare, e dove finire, innanzi ad un tal cumulo di lavori celebri e di capi d'opera! Col rischio di sacrificare più d'una pagina ammirata da molte generazioni di viaggiatori, che da circa trecento anni si succedono nelle gallerie degli Uffizi, io mi occuperò esclusivamente d' un piccolo numero di composizioni atte a segnare le evoluzioni della pittura fra il medio evo ed i tempi moderni.

Ecco prima di tutto l'*Annunciazione*, dipinta nel 1333 da Simone Memmi, o Simone di Martino, uno dei fondatori della Scuola di Siena, in collaborazione col fratello Lippo Memmi. Separata dall' angiolo da un intervallo piuttosto grande, in cui il vaso contenente il giglio tradizionale si profila sopra un fondo d'oro, la Vergine sembra voltarsi, quasi per respingere la missione che le annuncia il messaggero celeste: il suo atteggiamento e la sua fisonomia esprimono piuttosto il dispetto che la contentezza; ma la bellezza dei suoi lineamenti compensa tale difetto. È il tipo della Scuola di Siena, in tutta la sua purezza e la sua poesia; occhi a mandorla, naso sottile dalle narici strette, bocca piccina. In uno degli sportelli dell'*Annunciazione* trovasi un sant'Ansano, figura giovanile dal volto imberbe, pieno di nobiltà e di poesia, come i santi guerrieri tanto cari al medio evo. Nell' altro, una santa Giulietta, che spicca pel modo con cui porta il suo abito e per la sua mano affilata. Il colorito è d'una purezza e d'una trasparenza rara, ma senza decisione, senza gamma di intonazione.

Angelo del Beato Angelico (Uffizi).

All'*Annunciazione* di Simone di Martino fa riscontro il capolavoro di Giottino, l'allievo prediletto di Giotto: le *Pie donne piangenti Cristo morto*. Lo stile è qui all'altezza dell'espressione, il colorito — d'una rara intonazione — al livello del disegno. Bisogna ammirare l'arte colla quale Giottino fuse i suoi colori; solo forse il suo incarnato è troppo risentito; specialmente sulle guancie si osserva qualche tocco troppo vivo.[1] I personaggi, belli, nobili e chiaramente individuati, sono in preda ad un vivissimo dolore; nulla di più triste del gesto della Vergine che solleva il capo del morto figliuolo. È una pagina degna di Giotto, e che forse ha per di più la finezza e la distinzione che questo genio potente sacrificava qualche volta con troppa facilità.

Nel secolo seguente, parecchi pittori di talento, specialmente religiosi, il camaldolese don Lorenzo Monaco, morto verso il 1425, e sopratutto Fra Angelico, morto nel 1455, seguirono la tradizione mistica del medio evo. Ma perchè dissimularcelo? oramai il vento soffia dalla parte del realismo. Prima di passare in rivista i novatori — per lo più fiorentini — diamo un' occhiata alle due pagine principali, colle

[1] Vedi su ciò il *Trattato di Pittura* di Cennino Cennini, cc. LXVII.

quali l'angelico pittore di Fiesole figura nel museo degli Uffizi: l'*Incoronazione della Vergine*, e la *Vergine gloriosa*.

Oggi — a che scopo tacere? — non mancano i rimpianti perchè l'arte non rimase stazionaria, perchè sempre non si conservarono i modelli stereotipati di Cimabue o di Duccio. Dal XIII secolo, dicono molti, non fu fatto alcun progresso; tutto, allora, andava per il meglio nel migliore degli stili.

Io risponderò che i novatori del XV secolo, questi realisti alle volte troppo accaniti, non fecero che continuare la rivoluzione inaugurata da Giotto: tentarono d'avvicinarsi sempre più alla natura, coll'aiuto della prospettiva, dell'anatomia, della fisonomia. C'era per l'arte italiana una necessità ineluttabile: se nel medio evo la gioventù e la fantasia avevano saputo creare uno stile nuovo, queste qualità non erano più abbastanza vive nel secolo XV; bisognava unirvi la riflessione, e con questa la critica e la scienza.

Fra questi novatori ben pochi mancano qui all'appello: Paolo Uccello, Piero della Francesca, i due Lippi, Baldovinetti, Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Signorelli, Pollajuolo, ci si presentano in file serrate. In quanto agli assenti, Masolino, Masaccio, Andrea del Castagno, Verrocchio, li ritroveremo altrove, senza abbandonare i musei fiorentini.

La visita a Santa Elisabetta, frammento del quadro dell'Albertinelli (Uffizi).

Analizziamo qualcuna di queste composizioni, che per la maggior parte stabiliscono una data negli annali dell'arte.

Paolo Uccello (1397-1473), uno dei fondatori della prospettiva, è rappresentato al museo degli Uffizi da un gran quadro: *Un combattimento di cavalleria*. La prospettiva, per una contraddizione che non deve esser passata sotto silenzio, vi manca addirittura; sicchè c'è una inestricabile confusione, non solo senza armonia, ma eziandio senza purezza, una specie di frammento di arazzo gotico. L'ampollosità vi apparisce, malgrado l'affettazione del realismo. Uccello, che mira alla forza, dette ai suoi cavalli una groppa ed un collo giganteschi, uguali a quelli che i pittori del Re Sole adottarono più tardi pei loro corsieri. Il contrasto fra le sue aspirazioni ed i movimenti di certe sue cavalcature è davvero comicissimo: c'è nulla di meno pittoresco del cavallo dal pelo rosso che tira un calcio?

Al gruppo dei realisti appartiene Piero della Francesca, di Borgo San Sepolcro († 1492) osservatore d'una sincerità e d'un'impassibilità a tutta prova, ed il più fine dei coloristi della primitiva Scuola toscana. I suoi due ritratti, il duca Federico d'Urbino e la sua sposa Battista Sforza, s'impongono per la trasparenza del colorito non meno che per la purezza della caratteristica. Dinanzi a queste due meraviglie eseguite a tempera si domanda quale necessità c'era mai di riccorrere poi alla pittura ad olio, che cagionò la rovina di tanti quadri celebri.

Mantegna a sua volta, che visitò Firenze nel 1466, presenta alla nostra ammirazione due splendidi quadri: una *Madonna*, ed un trittico rappresentante l'*Adorazione dei Magi*, la *Circoncisione*, l'*Ascensione*.

Oggi nessun Primitivo è più in voga di Sandro Botticelli (1447-1510), e nessun lavoro di questo maestro, dolce, soave, squisito, contribuì tanto alla sua fama quanto la sua *Vergine che canta il Magnificat*, e la *Nascita di Venere*, due veri gioielli.

Filippo Lippi († 1504), l'allievo del Botticelli, ha a sua volta agli Uffizi uno dei suoi capolavori: l'*Adorazione dei Magi*. Egli vi pose, oltre ai tipi tolti dalle statue degli archi di trionfo (il prigioniero barbaro) ed ai tipi orientali (figure con turbante, ecc.), dei personaggi immaginati da lui, che hanno tutti molta varietà negli atteggiamenti; citerò per esempio il giovane inginocchiato, che s'appoggia colle due mani sul terreno.

I Primitivi hanno i difetti delle loro qualità, e le qualità dei loro difetti. Graziosi,

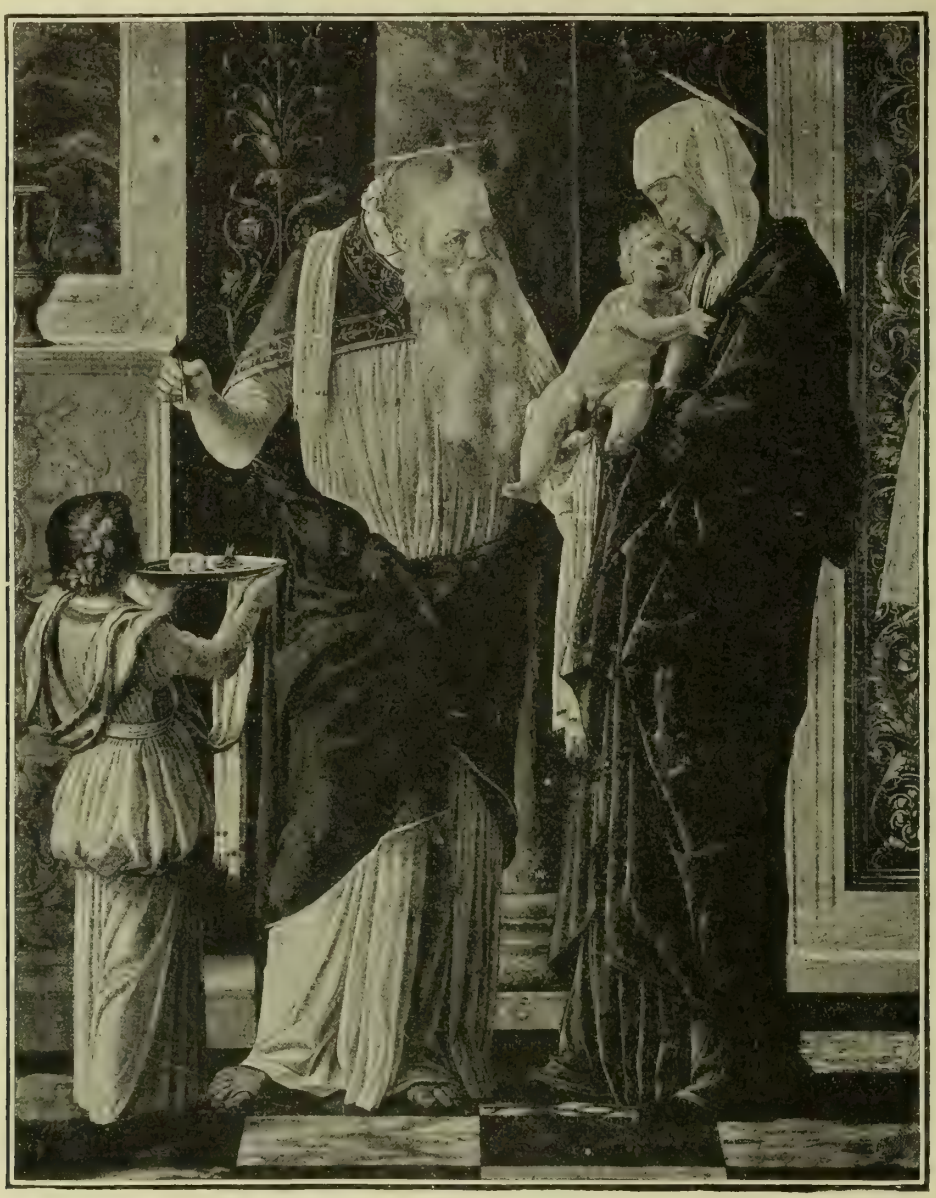
L'adorazione dei Magi, di Filippino Lippi (Uffizi).

teneri, alle volte fieri e vibranti, essi mancano ancora, eccetto Donatello e Masaccio, di grandezza e di forza, di anima e di slancio. L'arte non poteva, malgrado quella freschezza primaverile, malgrado quell'emozione comunicativa, fermarsi a quel punto. Essa doveva tentare un nuovo sforzo per giungere ai supremi trionfi, al pieno possesso di tutti i segreti della tecnica e dello stile, all'interpretazione libera e potente dei moti dell'animo. Non si potrebbe concepire il Rinascimento senza questi sommi: Leonardo da Vinci, Michelangiolo, Raffaello.

Forse, se al principio dell'êra novella non fosse comparso un genio così potente come Michelangiolo, le creazioni del Primo Rinascimento avrebbero indefinitamente soddisfatto l'umanità: esse offrivano ad un tempo la grazia e la fierezza, la tenerezza ed il piccante, la freschezza, la soavità. Ma il nostro spirito è così fatto che quando l'idea

della grandezza s'è destata in noi, tutte le altre qualità ci sembrano d'un ordine inferiore. E quale antico e moderno maestro realizzò mai quest'idea dallo stesso punto di vista di Michelangiolo! Quale scultore, quale pittore prestò mai accenti più patetici e tristi al dolore! L'ombra di Michelangiolo pesa adunque retrospettivamente sull'arte del Primo Rinascimento e ci impedisce di gustarla completamente senza preconcetti.

Le collezioni italiane offrono troppo di rado l'occasione di ammirare un'opera auten-



La Circoncisione, di Andrea Mantegna (Uffizi).

tica del grande Leonardo da Vinci, perchè non occorra fermarsi dinanzi alla sua *Adorazione dei Magi*. Per quanto sia incompleto, questo abbozzo attira l'ammirazione per la ricchezza dei soggetti ed il calore dell'espressione.

A questo punto i nomi celebri ed i capolavori si affollano innanzi a noi; qui c'è la *Sacra famiglia* di Casa Doni, uno dei rari quadri da cavalletto di Michelangiolo, tutto slancio e fierezza; là dei Fra Bartolommeo, degli Albertinelli, degli Andrea del Sarto, dei Tiziani, dei Correggio, dei Sebastiano del Piombo, dei Bronzino, di primissimo ordine.

Il martirio di Sant'Acasio, del Bachiacca (Uffizi).

Se i monumenti pubblici di Firenze non contengono il menomo affresco firmato col nome di Raffaello, il museo degli Uffizi e la galleria Pitti ci offrono un' ampia scelta di quadri usciti dal suo pennello. Non poteva essere diversamente: durante i quattro anni da lui trascorsi sulle rive dell'Arno, Raffaello aveva incontrato troppe obbligazioni verso l'antica metropoli toscana, e le aveva, d'altra parte, resi troppi servigi, perchè un legame indissolubile non si stabilisse fra loro.

Non dobbiamo abbandonare le opere nelle quali s' incarnano i supremi trionfi del Rinascimento senza dare un' occhiata al *San Sebastiano* del Sodoma, così soave e commovente: quest' omaggio è tanto più giustificato in quanto che noi non avremo più occasione d' incontrare a Firenze un'altra composizione di questo maestro, che popolò dei suoi capolavori Siena e Monte Oliveto Maggiore.

Uno dei più seducenti fra i " maestri minori „ fiorentini del XVI secolo, Francesco Ubertini, detto Bachiacca, merita pure la nostra attenzione; egli è l'autore del *Martirio di sant'Acasio*, composizione attraente, sebbene già alquanto molle.

La predica di San Pietro Martire, di Schaeufelein (Uffizi).

Noi possiamo, senza alcun inconveniente, terminar qui la nostra rivista dei pittori

italiani del XVI secolo, poichè li ritroviamo quasi tutti al palazzo Pitti, ove essi splendono ancora con maggior fulgore che agli Uffizi.

Conoscendo l'epoca in cui avvenne la formazione della galleria degli Uffizi, non bisogna stupire di vedere i pittori della decadenza tenervi un posto importante. Una sala — per non citare che un esempio — fu chiamata " Sala del Baroccio „ in onore di Baroccio (1528-1612), il compatriota ma non l'allievo di Raffaello d'Urbino, pennello facile e brillante, ma terribilmente manierato. Certamente il gruppo degli artisti toscani della fine del XVI secolo, e del principio del XVII, i Santi di Tito (1536-1603), i Poccetti (1542-1612), gli Jacopo Chimenti d'Empoli (1554-1640), i Giovanni di San Giovanni (1599-1636), i Pietro da Cortona (1596-1669), non mancano nè di scienza,

L'adorazione dei Magi, del Dürer (Uffizi).

nè di talento; ma c'è forse una qualità al mondo che sostituisca la mancanza di sincerità! Compiangiamo questi maestri, verso i quali la natura si mostrò prodiga, ma che il destino fece nascere in un tempo in cui la scienza aveva soffocata l'ispirazione, in cui le formole di studio avevano sostituita l'osservazione ingenua, lo sforzo indipendente.

Sarebbe un grande errore il credere che la galleria degli Uffizi non sia ricca che di lavori italiani, un tale, esclusivismo non sarebbe stato nè nelle idee del Rinascimento (anche Vasari, il fondatore della storia dell'arte, non dà forse prova della più grande tolleranza?), nè in quelle dell'Italia del XVII e XVIII secolo, che non cessò d'offrire ospitalità a tanti maestri francesi, fiamminghi o tedeschi. Così le antiche Scuole tanto dei Paesi Bassi, quanto della Germania, sono brillantemente rappresentati da Ruggiero van der Weyden e Memling, Nicola Froment, Alberto Dürer, Holbein, Schæufelein

e molti altri. Rubens e Van Dyck non vi fanno minor bella figura, se non agli Uffizi, almeno al Palazzo Pitti, ed hanno per vicini i Clouet, i Rigaud, i Boucher. Solo gli Olandesi furono trascurati. Confessiamo che la loro estetica contrastava davvero un po' troppo con quella degli Italiani.

La serie così importante delle pitture fiamminghe del XV secolo, riunita o agli Uffizi, o nell'ospizio di Santa Maria Novella, o nelle gallerie private, per esempio la galleria Corsini, dimostra l'eclettismo dei primi Medici e dei loro contemporanei. Sedotti dalla precisione dell'esecuzione e dal calore del colorito, che i Van Dyck, i Rogier van der Weyden, i Memling, gli Hugo van der Goës, sapevano dare ai loro quadri da cavalletto, essi li ricercavano alla pari delle più preziose fra le produzioni italiane. L'inventario di Lorenzo il Magnifico ne registra una scelta fra le più varie.

Particolarmente fine e delicata, già tutta penetrata della grazia del Rinascimento, è la *Vergine* di Memling, con gran sfoggio di panneggiamenti.

Un altro rappresentante della Scuola del Nord, Alberto Dürer, meritò di prender posto nella Tribuna. Dobbiamo riconoscere che la sua *Adorazione dei Magi* — dipinta nel 1506 — tiene degnamente il suo posto fra tante pagine celebri. Io mi affretto ad aggiungere ch'essa fu dipinta in Italia, nei giorni fortunati in cui il grande artista tedesco poteva dimenticare ogni suo cruccio riscaldandosi ai raggi del sole di Venezia.

Dürer conta agli Uffizi qualche altro lavoro prezioso — la *Vergine dalla pera*, delle teste d'*Apostoli* ed il magnifico ritratto di suo padre (1490) — in cui il realismo la vince sulle preoccupazioni dello stile.

Ritratto di Francesco I del Clouet (Uffizi).

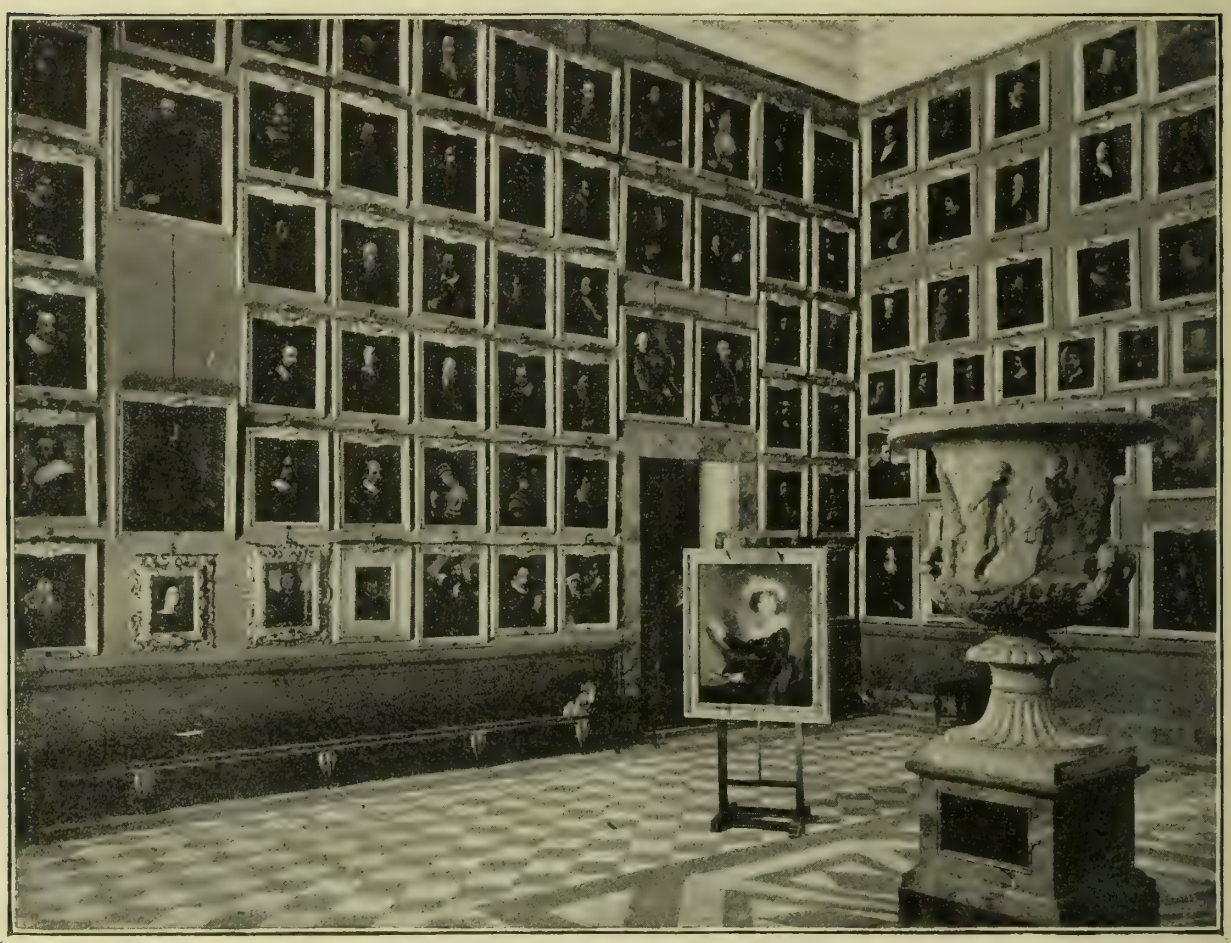
La Scuola francese, sebbene sia stata l'ultima ad affermarsi, seppe conquistarsi immediatamente il primo posto, ch'essa poi non perdette più, e vanta agli Uffizi, infatti, delle pagine importantissime.

Il primo, per data, appartenente a quella scuola è un artista del XV secolo, che pel nome, Nicolaus Frumenti, fu ritenuto o tedesco o fiammingo sino al giorno in cui Paul Mantz, paragonando la forma latinizzata alla forma francese, scoperse che si trattava realmente d'un Nicola Froment di Avignone, uno dei pittori prediletti del buon re Renato, e l'autore del celebre *Roveto ardente* della cattedrale d'Aix in Provenza. Fermiamoci un istante innanzi al suo trittico, che rappresenta nel centro la *Risurrezione di Lazzaro*, nell'interno *Marta prosternata innanzi a Cristo* e *Maddalena che lava i piedi di Cristo;* e sull'esterno la *Vergine ed i donatori.* L'opera, concepita nelle idee più realistiche (si distinguono i vermi che rodono il cadavere di Lazzaro!), rivela delle solide qualità di colorista.

Il XVI secolo francese conta al suo attivo il ritratto di Francesco I a cavallo, di-

pinto da uno dei migliori maestri dell'epoca, Francesco Clouet: il quadro, di piccole dimensioni, ha tutta la finezza d'una miniatura, ma nello stesso tempo il calore d'una pittura ad olio.

Io non potrei abbandonare la sala destinata all'arte francese (vi si trovano riunite delle tele del Poussin, di Mignard, di Le Brun, dei Bourguignon, di Watteau, ecc.), senza dedicare un pensiero all'autore dei due ritratti d'Alfieri, il grande poeta tragico, e della sua amica la contessa d'Albany, la vedova del pretendente Carlo Edoardo. Oggi Francesco-Saverio Fabre (1766-1837) è meno conosciuto come pittore, che come fondatore del museo di Montpellier, sua città natale, e come interlocutore di Paolo Luigi Courier



Una sala della raccolta dei ritratti agli Uffizi.

nella spiritosa serie di paradossi, intitolata: *Conversazione presso la contessa d'Albany.* Era tuttavia un artista di merito, come lo provano i due ritratti d'una caratteristica molto precisa, sebbene d'un tono un po' freddo, in cui egli fissò la fisonomia del poeta e della dama gentile (ch'egli sposò segretamente, affermasi, dopo la morte d'Alfieri).

La collezione di ritratti di pittori dipinti da loro stessi, proclama l'illuminata liberalità del cardinale Leopoldo dei Medici (1617-1675). Non contento d'aver aggiunto a migliaia statue, quadri, medaglie, gemme, disegni, questo prelato concepì ed effettuò un progetto unico nei fasti dell'arte: ottenere che ogni pittore eseguisse il proprio ritratto. Verso il 1681 la serie era abbastanza ricca, per esser collocata in una sala speciale, aperta per ordine del granduca Cosimo II.

Fu un'idea generosa quella che presiedette alla formazione di questa serie, destinata ad unire nella fratellanza dell'arte e nel Pantheon della gloria, gli artisti di tutti i paesi. Dopo tante gite a Firenze, confesso di non potermi ancor oggi trattenere da una certa emozione, quando vedo tanti artisti francesi, tanti volti amici, ricevere ospitalità in quel santuario internazionale, ed essere a contatto coi più illustri maestri d'Italia d'un tempo: contemporanei di Luigi XIV, dal contegno solenne; campioni vivaci e spiritosi del rococò; romantici dalla cera ora triste ora truce; realisti ardenti e focosi.

Se non c'è nulla di più monotono e di più noioso delle effigie officiali, eseguite dopo la morte da artisti che per lo più non conobbero neppure di vista il defunto — ne abbiamo un esempio nella collezione di busti, esposta all'Istituto! — nulla invece poteva essere più gentile che il chiedere agli artisti celebri di fissare essi stessi la loro fisonomia, d'analizzare il proprio carattere. Problema psicologico dei più delicati, assunto singolarmente spinoso e fecondo di errori. Quanti riuscirono ad evitare lo scoglio di dipingersi senza lusingarsi; quanti seppero mostrarsi semplici, naturali, senza artifizio e senza posa!? Da tale prova, mi pare, si riconoscono gli uomini di carattere ed i temperamenti veri, abbastanza coraggiosi per apparire quali sono, colle loro imperfezioni, la loro bruttezza, se occorre; fiduciosi in sè stessi, senza però spingere l'infatuazione sino alla stolta pretesa di mutare in belle qualità i loro difetti!

Lorenzo il Magnifico, dal ritratto del Vasari (Uffizi).

Le statue ed i busti vennero esclusi dalla collezione, probabilmente perchè la mediocrità è più insopportabile in tale arte che nella pittura, perchè la personalità con maggior fatica vi si fa strada, e perchè la messa in scena v'è ridotta alla sua più semplice espressione. Quanto interesse avrebbero destato i busti di Donatello, di Cellini, di Coysevox, di Pajou o di Houdon, da loro stessi cesellati, altrettanto sarebbe stata monotona una galleria iconografica in marmo.

A lato ad un bel numero di ritratti apocrifi (tra cui quello di Leonardo da Vinci), la collezione, che iconograficamente considerata dovrebbe venir sottoposta a rigoroso esame, contiene una quantità di ritratti d'un'autenticità incontestabile: Raffaello, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Beccafumi, Sodoma, Vasari, Fed. Zuccheri, Pordenone, Paolo Veronese, il Tintoretto. Un'infinità d'altri maestri del secolo XVI, sino ad Alberto Dürer e Holbein, vi sono rappresentati da quadri dipinti da loro stessi, o per lo meno da antiche copie.

Fra i ritratti del secolo XVII citerò, come particolarmente interessanti pel lettore francese, quelli di Giacomo Callot e di Giacinto Rigaud. Quest'ultimo, inviando la tela

Verrocchio (?).

Piero de' Medici, il giovane.

Carlo Dolci.

Giulio Romano.

Alberto Dürer.

Salvator Rosa.

Caterina Cornaro.

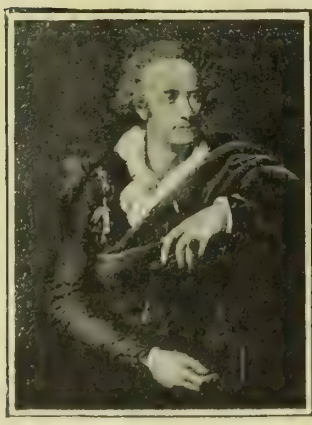
Holbein.

Giacomo Callot.

Ernesto Liotard.

Giacinta Rigaud.

H. Flandrin.



Alfieri.

La Contessa d'Albany.

L.-E. Vigée-Le Brun.

Angelica Kauffmann.

Alcuni ritratti della Galleria degli Uffizi.

al granduca, l'accompagnò con una lettera ch'io copiai agli archivi della Galleria, e che inserisco qui per mostrarvi quale perfetto cortigiano si celasse sotto al brillante pittore.[1]

Un altro ritratto del secolo XVII, che mi ha sempre colpito per la sua espressione di malinconia, è quello di Carlo Dolci, tutto rugoso e raggrinzato, collo schizzo in mano d'un suo ritratto da lui eseguito allorchè era giovane e bello. Il contrasto è drammatico, e l'artista ha in tal modo creato, con una sincerità commovente, una vera pagina di storia.

Il secolo XVIII conta a sua volta una serie di ritratti gaj, teneri o piccanti, da quello di Liotard, detto il pittore turco, causa la sua barba, sino a quello della signora Vigée-Le Brun. Nemmeno qui non so resistere alla tentazione di riprodurre la lettera con cui questa donna amabilissima ed artista d'un talento raro, accompagnò l'invio della sua tela: "Monsignore, — Avendo avuto la fortuna d'ammirare i rari capolavori che compongono la galleria di Vostra Altezza Reale, e sapendo ch'era permesso agli artisti di attestarne il ricordo coll'ammissione dei loro ritratti, da essi stessi eseguiti, io mi son presa la libertà di profittare d'un tal privilegio, offrendo a Vostra Altezza Reale quello che ho spedito al Direttore dell'Accademia, per esser presentato da parte mia come debole omaggio reso all' amore ch' ebbero per l'arte i predecessori illustri di V. A., la quale la coltiva con altrettanta distinzione. Un così nobile sentimento non può che aumentare il profondo rispetto con cui io sono, Monsignore, di Vostra Altezza Reale l'umilissima e obbedientissima serva, L. E. Vigée-Le Brun, pittrice di Corte. — Roma, 30 agosto 1791 „.

Maria de' Medici (Uffizi).

Ai tempi nostri la serie s' alimenta per inviti rivolti a tutti i pittori di qualche

[1] "Monsignore, quantunque il marchese Salviati m'abbia assicurato, alcuni anni or sono, che Vostra Altezza desiderava avere il mio ritratto per collocarlo nella sua galleria presso ai più grandi uomini, io mi sono ritenuto così indegno di tale onore, che non avrei mai osato dipingermi a tale scopo, se il marchese di Forey, per dissipare i miei dubbi, non m'avesse dichiarato che Vostra Altezza Serenissima ne avrebbe provato dispiacere. È con tale idea, Monsignore, ch'io lavorai a questo ritratto colla massima esattezza dovuta ad opere che vi devono appartenere. Il suo pregio maggiore con tutto ciò starà nell'esser presentato a Vostra Altezza Serenissima da Sua Eminenza il cardinale Gualtierio, che mi fa l'insigne onore di voler incaricarsene. Non mancherebbe alla mia buona fortuna che l'onore perfettissimo di presentarlo io stesso a Vostra Altezza Serenissima coi più umili, più sommessi e più profondi rispetti di colui che osa dirsi, Monsignore, di Vostra Altezza Serenissima l'umilissimo e obbedientissimo servo. Rigaud. — Parigi, 29 agosto 1706. „

fama: naturalmente ben pochi sono quelli che sdegnano l' onore di figurare in quella eletta riunione, in quel tempio dell'immortalità. Quale tentazione questa d' assistere alla propria apoteosi pieni di vita ancora e di salute! Io ritengo che l'amministrazione della Galleria degli Uffizi debba essere alquanto imbarazzata nel dover resistere a tante offerte spontanee di personalità non molto in vista!

La Scuola francese del secolo XIX è brillantemente rappresentata in questo cenacolo: Ingres e Flandrin, Corot, Cabanel, Lehmann, Bonnat, Hébert, Henner, J.-P. Laurens, Puvis di Chavannes e molti altri, aspirarono all'onore di arricchirlo delle loro tele, che non sono soltanto delle effigie d'una perfetta rassomiglianza, ma eziandio dei veri studii di carattere.

Fra i ritratti inglesi citerò quello di lord Federico Leighton, l' antico presidente della "Royal Academy", pieno di poesia e di solennità. La Germania è meno bene rappresentata: Overbeck, il capo della Scuola nazarena, rassomiglia — il paragone non è mio, badate — ad un coniglio che rosichi un cavolo. Altrove troviamo la nota comica, grottesca: l'aria provocante, dei baffi incerati, un *plastron* che sparisce sotto ogni sorta di decorazioni. [1]

Le meraviglie della pittura, tali sforzi del pennello, tante pagine celebri che rivelano un temperamento, o che incarnano un sentimento, non devono farci dimenticare le numerose creazioni meno brillanti sparse nei musei fiorentini.

Le gemme, in numero di più di 400 (cammei, intagli, statuette o busti di pietre dure, vasi di cristallo di rocca, di diaspro, di onice, ecc.), formano, in un gabinetto a parte, il riscontro alla celebre galleria d'Apollo. Eccovi anzitutto il bel cofanetto di cristallo di rocca, ornato da Valerio Belli di Vicenza di ventiquattro scene della *Vita di Cristo*, e regalato dal papa Clemente VII a Caterina dei Medici per le sue nozze col principe ereditario, il futuro Enrico II. Questo gioiello come altri (il gran cammeo di Vienna e la saliera di Benvenuto Cellini) è uscito dalle collezioni della corona di Francia, nella guisa con cui c'era entrato, cioè quale dono. Una tazza di cristallo di rocca, con un coperchio d'oro, coperto di smalti bianchi, neri, verdi e rossi, di grazioso disegno, evoca egualmente la memoria di Enrico II: secondo il catalogo, che s'era appoggiato sull'esistenza delle mezzelune, delle freccie e delle iniziali intrecciate D. (o C.) e H. sormontate da una corona con un giglio, la tazza dovrebbe essere stata eseguita per Diana di Poitiers; ma si sa che questo monogramma è quello di Caterina dei Medici. Non dimentichiamo le bellissime tavole di musaico fiorentino esposte in parecchie sale.

La collezione dei disegni della galleria degli Uffizi è una delle tre o quattro raccolte più importanti d'Europa. Occupa il posto dopo quella del Louvre e prima di quella dell'arciduca Alberto (Albertina) a Vienna. Le fotografie della casa Braun hanno sparso ovunque i principali disegni che la compongono, i Leonardo, i Michelangelo, i Raffaello, mentre il catalogo che pubblica il conservatore Nerino Ferri assicura d'altra parte a ciascuno di essi un commento ben degno.

In ispecial modo ricca e preziosa è la collezione dei disegni d'architettura che si apre col secolo XV, e ci fornisce, per tutto il periodo dell'età dell'oro del Rinascimento,

[1] La collezione degli Uffizi ha ispirato a Castagnary, uno degli ultimi direttori delle Belle Arti di Parigi, il desiderio di creare al Louvre una simile collezione. Togliendo dalla Scuola di Belle Arti e dal Museo di Versaglia i ritratti degli artisti, per aggiungerli a quelli che il Louvre già possedeva, riuscì a formare una sala interessante abbastanza. Ma simili cose non si possono improvvisare, ci vuole molto tempo; questo prezioso ausiliare padrone ed arbitro d'ogni cosa.

una serie continua di rilievi o di soggetti firmati coi nomi più celebri, San Gallo, Vasari, Ammanati, ecc.

Anche la raccolta delle stampe merita tutta la nostra attenzione.

Un corridoio comodo se non elegante riunisce il palazzo degli Uffizi al palazzo Pitti, che raggiunge dopo di aver circolato tra case private e dopo attraversato il Ponte Vecchio. Trasformato in galleria contiene centinaia e centinaia di ritratti di personaggi celebri del secolo XV e del XVI. La collezione venne formata sotto l'aspetto iconografico, e non artistico: perciò se qualche ritratto presenta un valore considerevole come documento, non ne offre alcuno come lavoro. D'altronde la maggior parte di queste effigie non sono che copie e talora copie delle copie; onde si può giudicare di ciò che può esser rimasto del carattere primitivo.

Nel 1552 Cosimo I concepì il progetto di far riprodurre i più importanti tra i ritratti della raccolta riunita a Como da Paolo Giovio, il celebre poligrafo. Egli affidò l'incarico, poco invidiabile, al pittore fiorentino Cristoforo dell'Altissimo, che vi si dedicò per lunghi anni. Ora se Paolo Giovio possedeva un numero abbastanza grande di preziosi originali, troppo spesso s'accontentava pure — ci tengo a far osservare questa specie di soperchieria — di far tradurre in pittura i busti od anche delle medaglie: questo è certo il caso del ritratto di Gastone di Foix (tolto dalla statua sepolcrale conservata nel Museo di Milano). Quest'era già una prima alterazione o deficienza; il lavoro affidato all'Altissimo ne costituì una seconda. Non monta: le sue copie hanno un reale interesse iconografico, avuto riguardo alla dispersione della raccolta del Giovio e alla scomparsa di parecchi elementi importantissimi che racchiudeva.

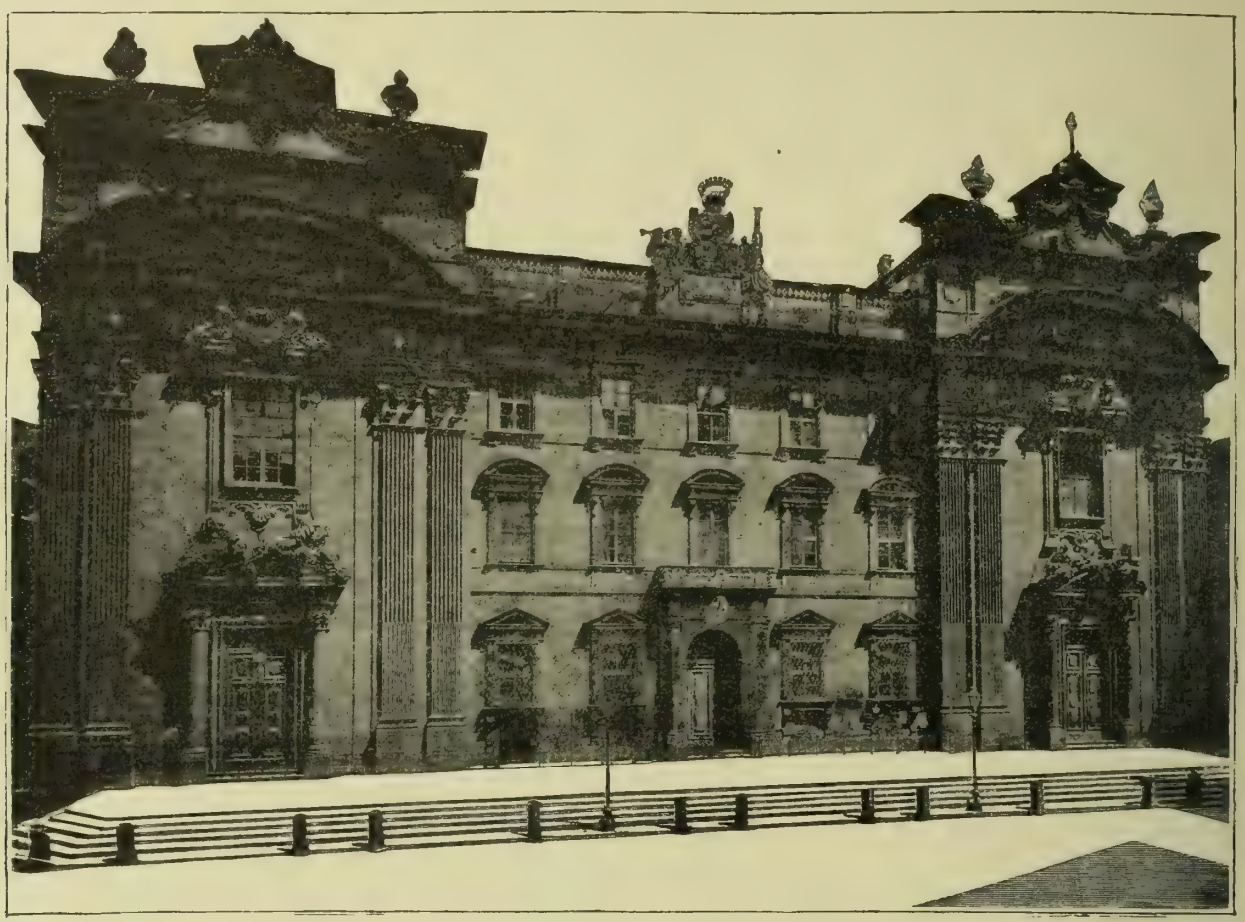
Ritornando indietro per ridiscendere al pianterreno, e rivolgerci verso l'Arno, incontriamo, sotto l'ampio porticato del Vasari, una seconda scala meno monumentale, che conduce alla Biblioteca nazionale o " Magliabechiana „ (dal nome di uno dei suoi fondatori) situata al primo piano degli Uffizi, ed agli Archivi di Stato, posti al secondo. Malgrado ogni seduzione, io saprò resistere al desiderio di penetrare in questi due santuari della scienza. Del resto v'ho passato troppe settimane e troppi mesi per poterne parlare colla libertà di spirito necessaria: correrei il rischio, per la mia troppa frequenza, di perdermi in dettagli, mentre una visita sommaria mi avrebbe permesso d'abbracciarne tutto l'insieme. Limitandomi a dichiarare che per la loro ricchezza, come pure per la loro organizzazione, tali depositi sono degni in tutto e per tutto d'una città come Firenze, non voglio mancare almeno di rendere omaggio ai due ultimi sovrintendenti dell' Archivio: Cesare Guasti, profondo erudito e scrittore non comune, e il suo successore, l'indimenticabile maestro Gaetano Milanesi († 1895), il dotto commentatore del Vasari, e il più perfetto *galantuomo* del mondo.

X.

La chiesa di Santa Croce. — Il Pantheon fiorentino. — Giotto e la sua Scuola. — La cappella dei Pazzi.

Lasciando il palazzo degli Uffizi, giriamo attorno al Palazzo Vecchio per internarci nel Borgo dei Greci, che in pochi minuti ci condurrà in piazza "Santa Croce", il nostro più prossimo obbiettivo.

Soffermiamoci, cammin facendo, in piazza "San Firenze" (o San Fiorenzo), ornata



La chiesa di San Firenze.

a sinistra di una chiesa del secolo XVII, dedicata a san Filippo Neri, il fondatore dell'Ordine dell'Oratorio; nel centro vedesi un convento trasformato in tribunale civile e correzionale; a destra un monumento innalzato nel 1775 in onore di sant'Antonino, l'arcivescovo fiorentino, e decorato di chiassose figure allegoriche, la Fama che suona la tromba, e degli Angioli.

La chiesa, composta d'una sola navata e molto alta, è suntuosa, ma nè i suoi bei pilastri grigio-ferro che spiccano sopra un fondo bianco, nè il suo bel soffitto scolpito e dorato, hanno il potere di trattenerci. Sono produzioni d'un'epoca brillante e rumorosa ad un tempo.

Nel Borgo dei Greci saluto passando l'ospitale palazzo dei Peruzzi, ove passai tante belle serate in mezzo ad una società simpaticissima.

Dopo la piazza della Signoria, tra le piazze di Firenze quella di Santa Croce

offre maggior carattere. Se la parte centrale coperta di ghiaia e guernita di banchine di pietra non ha altro ornamento che una fontana di marmo e il monumento di Dante (del Pazzi, 1865; l'atteggiamento è declamatorio; l'aquila che sta presso il poeta lo fa rassomigliare a san Giovanni l'Evangelista; i leoni hanno l'aria di scimmie), se il lato sinistro non è occupato che da costruzioni piccolissime e senz'apparenza alcuna, il lato destro colle sue case antiche e la facciata adorna di pitture, e i piani sostenuti da enormi mensole di legno, ha davvero un aspetto imponente. Gli affreschi del palazzo dell'Antella, eseguiti in venti giorni alla fine del secolo XVI o al principio del XVII, da tredici pittori di talento, offrono in uno stile brillante delle allegorie o dei soggetti d'ornato.

Tutto sulla piazza di Santa Croce parla del passato, quantunque poche vestigia sieno

La piazza di Santa Croce.

rimaste. Di quante feste, di quanti tornei non fu essa il teatro. Qui l'eloquente predicatore popolare san Bernardino da Siena teneva tutta Firenze sospesa alle sue labbra; qui Giuliano e Lorenzo dei Medici uscirono vincitori dal torneo del 1468, la "Giostra" immortalata dal Poliziano, che gli ispirò un bellissimo poema, ove egli però ci parla di tutto tranne che dei suoi eroi; qui molte generazioni di giuocatori di palla diedero prova della loro destrezza. Parecchie case che fiancheggiano la piazza evocano pure dei ricordi simpatici: una ha servito di culla ad uno scrittore ed artista celebre del secolo XVI, Raffaello Borghini, l'amico di Michelangelo e del Vasari, e autore del *Riposo;* un'altra, ad un poeta che salì sul trono pontificio, Urbano VIII (Maffeo Barberini). — Quante altre città possono vantar sì copiose memorie storiche ed artistiche ad ogni passo come Firenze?

Come Santa Maria Novella proclama la magnificenza dell'ordine di San Domenico, la chiesa di Santa Croce proclama quella dell'ordine rivale, i Francescani, che la fecero cominciare nel 1294, su disegni d'Arnolfo del Cambio. L'edificio non venne consacrato che nel 1442[1].

Come tanti altri santuari, Santa Croce mancava d'una facciata: trentacinque o quarant'anni fa un inglese, il cui nome merita d'essere conservato, Sloane, diede un mezzo milione perchè la lacuna venisse colmata. Cominciata nel 1857 dietro i disegni di N. Matas, terminata nel 1863, la facciata semplice, dignitosa, un po' fredda, rialzata da alcune incrostazioni di marmo rosso o verde di Prato, offre la disposizione "tricuspidale„ (tre frontoni triangolari), che molti artisti avrebbero voluto veder adottata per il Duomo. Come nelle chiese di Pisa e di Lucca, o eziandio nelle chiese di stile gesuita, un'intera parte di quel muro gigantesco oltrepassa il tetto, per cui non s'appoggia contro nulla e non risponde a nulla.

L'interno di Santa Croce è vasto e leggiero, pieno d'aria e di luce: la policromia è data solo dall'alternarsi delle pietre di un bel grigio turchino, coll'intonacatura bianca delle pareti, coi mattoni rossi del terreno, colle invetriate di celebri autori e gli affreschi del coro. Le arcate, che si appoggiano su pilastri ottagonali, hanno un'apertura enorme, spaventosa quasi, che contribuisce non poco a far apparire la chiesa meno massiccia. Tale impressione è aumentata dalla mancanza della vôlta di pietra, essendo pienamente visibile la travatura in legno del tetto. Ecco dunque la differenza fondamentale tra il gotico italiano e il gotico francese, cioè il vero gotico accentuarsi una volta di più! L'arco ogivale fu inventato — nessuno lo ignora — per conferire maggior elevazione e maggior ampiezza alle vôlte della navata; è questa la sua principale, si può dire, la sua unica ragione d'essere! Ora in Italia si sopprimono continuamente tali vôlte sostituendole con travi simili a quelle delle basiliche cristiane primitive. In queste l'ogivale non è che un semplice elemento di decorazione, e non un elemento costruttivo. Tale è il sistema che noi vediamo adottato a Santa Croce, come pure nella cattedrale d'Orvieto, e in molti altri edifizi.

L'estremità orientale della chiesa offre, come lo notò Renouvier, una disposizione affatto speciale; la crociera, più rimarchevole che d'ordinario, ha il muro orientale perforato da sette archi, corrispondenti ad altrettante cappelle; quella del centro, che costituisce l'arco trionfale e più grande delle altre, forma un'abside rotonda con vôlte dalle nervature a scudo.

Santa Croce, il Pantheon fiorentino, contiene forse — dice la signora di Staël — la riunione più brillante di morti che vi sia in Europa. Qui v'è Galileo "perseguitato dagli uomini per avere scoperto i segreti del cielo; più in là Macchiavelli, che rivelò l'arte del delitto più da osservatore che da reo, ma le cui lezioni riescono più proficue agli oppressori che agli oppressi; l'Aretino, colui che consacrò i suoi giorni alla celia, e non provò nulla di serio nella vita, eccettuata la morte;[2] Boccaccio, la cui ridente fantasia potè resistere ai flagelli riuniti della guerra civile e della peste; un quadro in onore di Dante, come se i Fiorentini che lo lasciarono perire nel supplizio dell'esilio potessero vantarsi ancora della sua gloria„.

A questi nomi, grandissimi quant'altri mai, madama di Staël ha dimenticato d'aggiungere quello di Michelangelo, il cui mausoleo terminato nel 1570, sui disegni del Vasari,

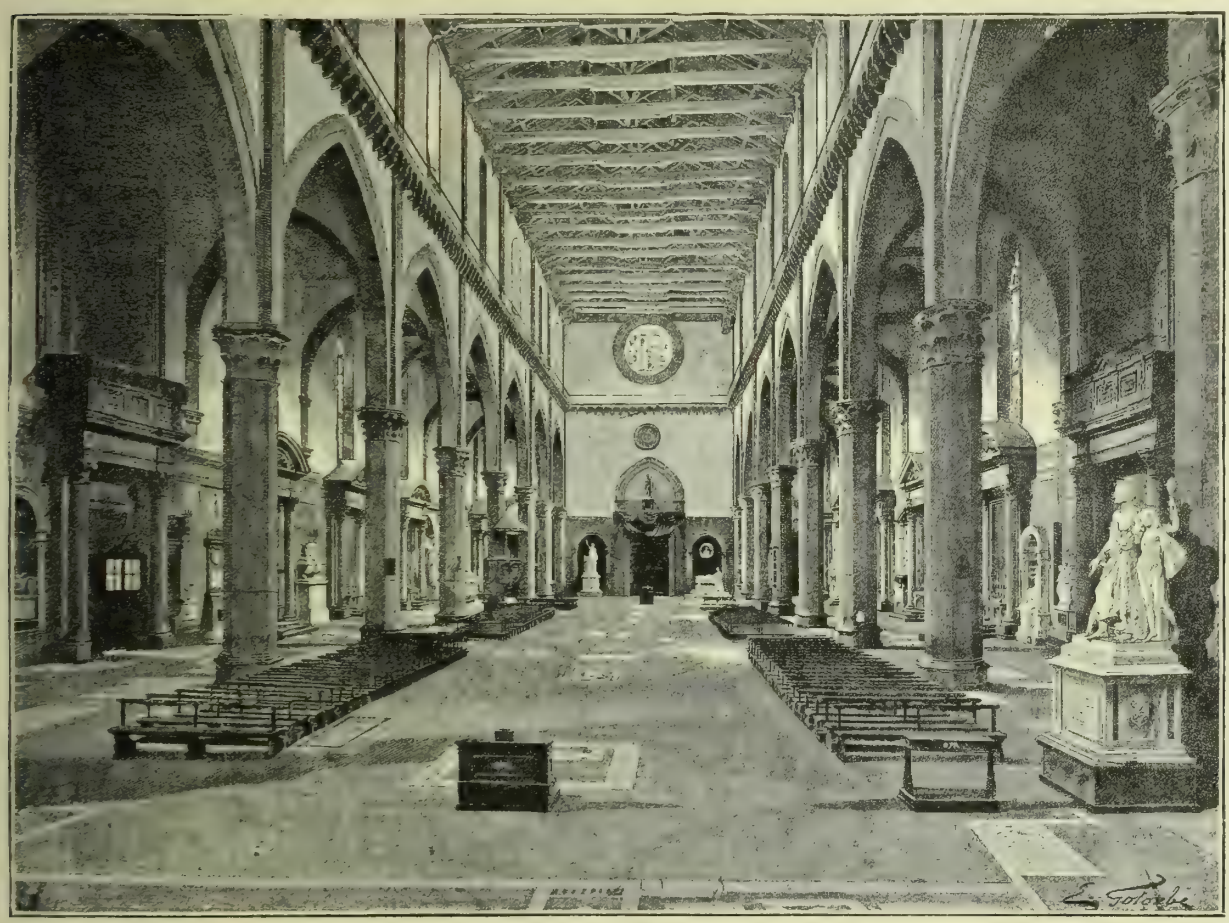
[1] Circa la differenza d'aspirazioni tra Domenicani e Francescani, veda il lettore il Canto XI del *Paradiso* di Dante e gli *Italienische Studien* di Hettner (p. 99 e seg.) e *les Vierges de Raphaël* de Gruyer (t. I).

[2] L'autrice di *Corinna* confuse Leonardo Bruni d'Arezzo, detto esso pure l'Aretino, col suo concittadino Pietro.

è un'opera d'arte pregevolissima, come pure un'eloquente prova dell'ammirazione professata pel Buonarroti dai suoi concittadini.

Quanto ai morti che pur non appartenendo come Dante, Macchiavelli e Michelangelo all'umanità intera, contano però tra le manifestazioni più splendide del genio italiano, la lista n'è infinita: qui riposano Ghiberti, Vasari e Bartolini, altrove Filicaia († 1707), l'autore del magnifico sonetto: "Italia, Italia, o tu cui feo la sorte.... „

Il secolo XIX non ha affatto da arrossire dinanzi ai suoi predecessori; i poeti e gli artisti sepolti a Santa Croce, Alfieri, Ugo Foscolo, Niccolini, Cherubini e Rossini, comparirebbero degnamente in qualunque tempio della gloria; senza parlare poi di tante altre illustrazioni, quali gli storici Gino Capponi e il Botta, l'abate Lanzi, lo storico della

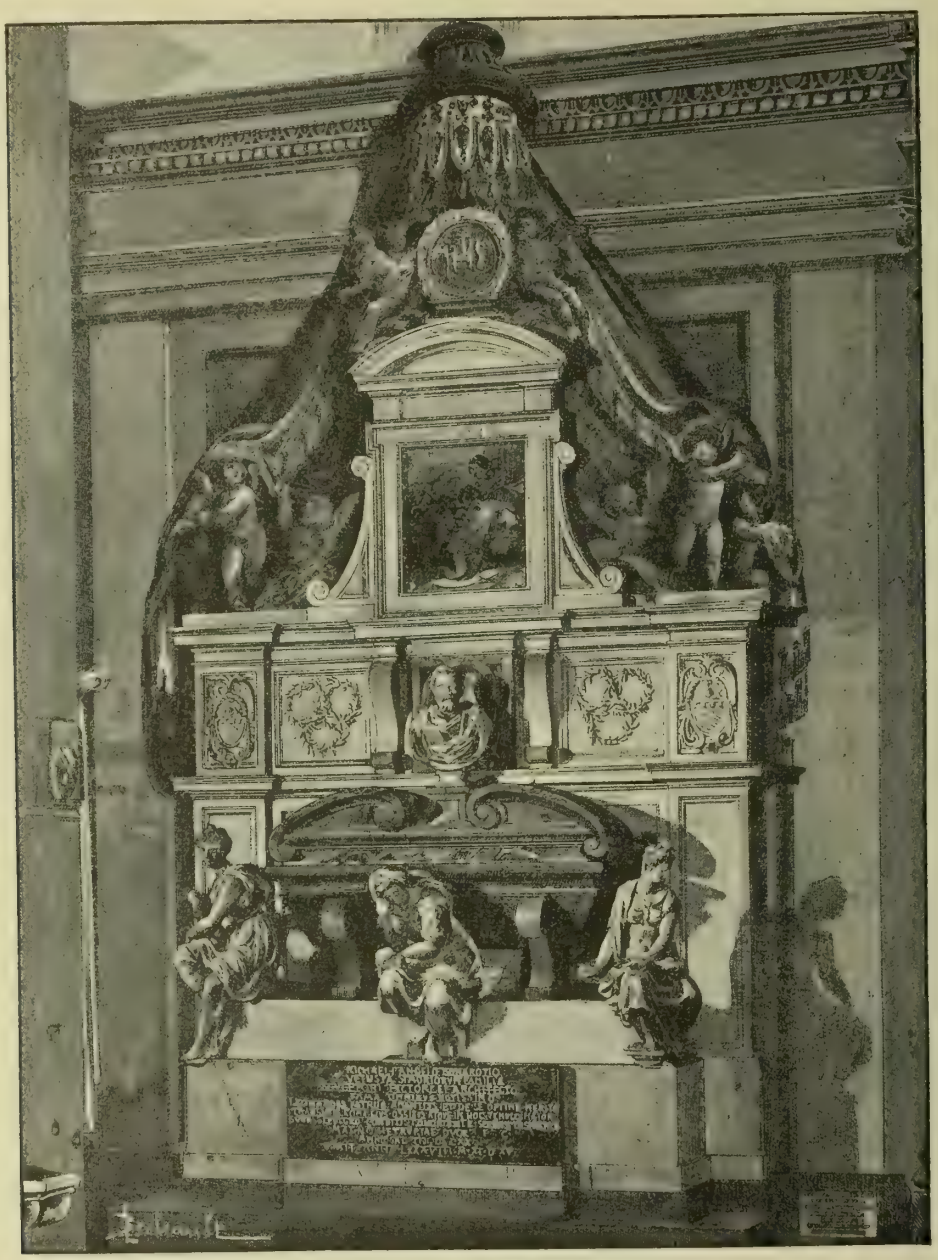


Interno di Santa Croce.

pittura italiana, l'incisore Raffaele Morghen, ecc. Un'idea pietosa ha voluto associare a tali mausolei o a tali monumenti, che eternano con figure di marmo o di bronzo tanto il ricordo delle virtù o del genio dei defunti, quanto i loro lineamenti, delle iscrizioni che ricordino tutti coloro che hanno ben meritato della grande patria italiana, o della piccola patria fiorentina: Vittorio Emanuele, Napoleone III, Mazzini, Cavour, Garibaldi, Ricasoli, Manin, hanno in Santa Croce la loro lapide commemorativa, precisamente come l'annalista Varchi, o l'architetto-archeologo Canina.

Per quanto rispettabile sia l'intenzione, il risultato non corrispose sempre alle fatiche: nulla di più mediocre infatti del mausoleo innalzato all'epoca nostra a Leon Battista Alberti, l'illustre umanista e architetto del secolo XV; i due genii dai capelli ricciuti presso alla statua del defunto sono d'un pessimo gusto.

Per l'addietro il mausoleo di prammatica pei morti seppelliti a Santa Croce, fossero celebri od oscuri, si componeva d'una lastra di marmo più o meno ornata, fissata nel pavimento (al tempo della pubblicazione della *Guida-Souvenir di Firenze* del Marcotti, la chiesa non contava meno di 276 di siffatte lastre, comprese tra il secolo XIV e il XIX). In tal genere di commemorazione c'era una strana inconseguenza: o il defunto spin-



La tomba di Michelangelo in Santa Croce.

gendo all'estremo grado la sua umiltà avrebbe dovuto contentarsi di far incidere sulla lastra tutt'al più il suo nome; oppure avea il desiderio di vedere passar ai posteri la sua effigie, o il ricordo delle sue virtù o delle sue gesta, ed era in tal caso irragionevole il collocare sul pavimento la lastra che sarebbe stata ben presto rovinata dai passi dei fedeli. Infatti oggi la maggior parte hanno perduto le iscrizioni o gli ornamenti in rilievo che le abbellivano; si ignorano quindi persino i nomi dei morti ch'esse ricoprono: " sine nomine corpus „.

La Cappella de' Pazzi.

Tuttavia l'ambizione riusciva spesso a trionfare sull'umiltà e la contrizione ch'erano stati i requisiti del medio evo; dopo il XV secolo Santa Croce accolse un certo numero di mausolei, che lungi dal limitarsi umilmente al terreno, si rizzarono orgogliosamente contro le pareti. Composti in principio della statua del defunto e di statuette di angeli o di genii, in un contorno più o meno ricco, tali monumenti furono decorati, un secolo più tardi, di figure allegoriche: è così che le personificazioni dell'Architettura, della Scultura e della Pittura ebbero il loro posto sulla tomba di Michelangelo. In seguito l'aggiunta divenne regola.

I mausolei si alternano con altari dai frontoni triangolari o semicircolari, più pesanti che imponenti, innalzati dal Vasari. Menzioniamo a sinistra i monumenti di Galileo, dell'archeologo Lami (statua in piedi), di Tavani, del ministro Fossombroni, di Marsuppini, d'Antonio Cocchi, di Raffaello Morghen (un alto rilievo rappresentante il

Il convito di Erode, affresco di Giotto in Santa Croce.

defunto steso sopra un sarcofago); a destra quelli di Dante, dell'Alfieri, di Macchiavelli (una donna seduta sopra un sarcofago col medaglione recante la di lui effigie), dell'abate Lanzi, di Bruni, di Leonardo Nobili.

Contro la facciata hanno preso posto i mausolei di Gino Capponi (un busto, poi presso al sarcofago, una donna con una corona), di Giovanni Targioni Tozzetti e di Antonio Targioni Tozzetti, di Niccolini (una donna gigantesca con una catena infranta).

Quante iscrizioni in Santa Croce! Ci sarebbe qui da fare tutto un corso di studi sulle epigrafi funebri. Come sempre in simile argomento, la palma spetta alla concisione: che c'è mai di più eloquente dell'epitaffio scritto sul mausoleo innalzato nel 1787 a Macchiavelli, dietro iniziativa di lord Cowper (ecco di bel nuovo un Inglese che ha parte nell'abbellimento del santuario fiorentino!): *Tanto nomini nullum par elogium.*

Dopo l'enumerazione dei monumenti funebri di Santa Croce, è giusto far seguire

l'analisi delle sculture che li completano. Le più belle tra queste appartengono al secolo XV.

Eccovi prima di tutto tre pagine celebri di Donatello: l'*Annunciazione*, la cui distinzione rasenta la ricercatezza, e che, seducente ad una certa distanza, colpisce davvicino per la magrezza e la durezza; poi il celebre *Crocifisso* di legno, a cui Brunellesco ha rinfacciato il soverchio realismo, e la statua in bronzo di *San Luigi*.

Un cantuccio del chiostro di Santa Croce.

Bernardo Rossellino è rappresentato dal mausoleo di Leonardo Bruni, cancelliere della Repubblica fiorentina e celebre umanista († 1444). Basta vederne l'ordine architettonico per convincersi che si tratta d'un capolavoro, una vera meraviglia. Per basamento un fregio coi genii che sorreggono delle ghirlande, ed una testa di leone nel centro; più in alto il sarcofago coi genii volanti d'una purezza di contorni ed una nobiltà d'atteggiamento davvero insuperabile; ancor più in su il catafalco coperto d'un ricco broccato su cui è steso il defunto, leggermente rivolto verso lo spettatore; una figura grave e sublime come nessun altro avea creato da Donatello in poi. Due aquile, colle ali spiegate, stanno innanzi al sarcofago; il loro aspetto imponente ci ricorda i migliori modelli antichi. Qui Rossellino infatti s'è posto al livello dei più grandi maestri.

Non meno celebre è il mausoleo di un altro cancelliere della Repubblica fiorentina, Carlo Marsuppini († 1455). Il suo autore, il giovane Desiderio da Settignano, vi brilla per la vivacità e l'ingenuità, nella stessa guisa che Rossellino s'è distinto per la sua gravità.

Un altro quattrocentista, Benedetto da Majano, s'è sforzato, nei suoi bassorilievi del pergamo, riproducenti la *Storia di san Francesco d'Assisi*, di rivaleggiare colla pittura; egli ci offre dei quadri ad un tempo sobrii e pieni di moto, e sopratutto ben incorniciati. Il compianto Perkins ha già osservato che uno di essi, la *Morte di san Francesco*, differisce poco dallo stesso soggetto dipinto dal Ghirlandajo per la cappella Sassetti, nella chiesa di Santa Trinita. Un tal fatto, aggiunge egli, " prova a qual punto le due arti si confusero tra le mani degli scultori del secolo XV; Benedetto, nel suo bassorilievo, come Ghirlandajo nel suo quadro, rappresenta il Santo coricato sopra una barella nel mezzo della chiesa d'Assisi, attorno a lui il clero in piedi o inginocchiato, e dei bimbi con ceri e turiboli; dietro ad essi, la navata della chiesa colle sue colonne in prospettiva; al fondo, l'altare, e sopra l'arco che separa la navata del coro, l'apoteosi del Santo, che due angioli trasportano in paradiso ".

San Matteo, terracotta smaltata di Luca della Robbia, nella cappella de' Pazzi.

Il tabernacolo di Mino da Fiesole, esposto in una sacrestia, c'inizia all'incontro a tutte le lacune d'un simile talento disuguale: Mino vi dimostra una volta di più d'ignorare affatto l'arte di ponderare le masse e di far alternare armonicamente i pieni coi vuoti:

come espressione, i suoi angioli sono sbiaditissimi, e come esecuzione affatto indeterminati.

Passo sotto silenzio una serie d'altre statue o bassorilievi, a cui si collegano i nomi di Ghiberti, dei Della Robbia, di Michelozzo, di Pollajuolo; bisogna sapersi frenare anche trattandosi di maestri di tal genere.

Per la prima volta, dacchè percorriamo Firenze, si offre a noi il nome glorioso di Giotto di Bondone, il rinnovatore della pittura. Fu dopo il suo ritorno da Padova, ove terminò gli affreschi della chiesa della Madonna dell'Arena (cioè verso il 1305), che il maestro accettò di ornare le cappelle appartenenti a parecchie famiglie di ricchi banchieri fiorentini, i Bardi e i Peruzzi (il cui ultimo rappresentante, Ubaldino Peruzzi, sindaco di Firenze, morto nel 1891, ha trovato un asilo ai piedi di quei capolavori). Le sue composizioni, nascoste dall'intonaco per più d'un secolo (1714-1841), poi religiosamente restituite alla luce, riproducono la *Vita di san Giovanni Battista*, *di san Giovanni Evangelista* e *di san Francesco d'Assisi.*

Tra le scene della vita di san Giovanni Battista e di san Giovanni l'Evangelista, due meritano specialmente di venir ricordate: il *Banchetto d'Erode* e *San Giovanni Evangelista che sale al cielo.* Sotto un bel porticato, il cui stile ricorda gli antichi monumenti, Erode è seduto a tavola con due altri commensali; innanzi a lui un guerriero che gli presenta la testa di san Giovanni Battista, un po' più in là, a destra, Salomé che balla; a sinistra un suonatore di violino. Quest'ultimo è una di quelle figure di getto, un'ispirazione di genio come se ne incontrano spesso nei lavori di Giotto. Per la spontaneità del suo atteggiamento, la soavità e la grazia insuperabile, esso sembra annunciare il suonatore di liuto di Bernardino Luini, nella Galleria di Milano.

San Giovanni Evangelista che sale al cielo colpisce per la rara arditezza e l'originalità. Dal centro d'un edificio sostenuto da colonne, il Santo si slancia nell'aria; il Redentore gli viene incontro seguito da undici apostoli che emergono a mezzo corpo da una nube; all'avvicinarsi della divina schiera, tutto s'inonda di luce. Al basso gli spettatori attoniti o rapiti; uno di essi, un vecchio dall'espressione scettica, si china sulla tomba vuota; un altro, come abbagliato, si fa riparo agli occhi colla mano; altri ancora alzano le mani verso il cielo in segno di stupore, o le incrociano sul petto in atto di venerazione.

Nella vita di san Francesco farò osservare la scena della *Prova del fuoco innanzi al sultano d' Egitto.* Nel centro, sopra un trono di parecchi gradini, il monarca fa segno ai suoi dottori od ai suoi taumaturghi d'entrare nel rogo acceso ai suoi piedi. Presso a lui stanno due schiavi nubiani dal tipo e dal vestire veramente perfetti, degno riscontro dei Tartari che si vedono ad Assisi in un altro affresco di Giotto, l'*Adorazione dei Magi.* All'estrema sinistra, i falsi dottori che ricusano di accettare la prova ad essi proposta da san Francesco, loro avversario. Quest' ultimo in piedi, dal lato opposto, leva la destra al cielo, come per proclamare l' onnipotenza divina, e rapito d'entusiasmo si prepara a porre il piede tra le fiamme. Presso a lui uno dei suoi compagni giunge le mani, diviso tra lo spavento e l'ammirazione: scena insuperabile, in cui Giotto con una mezza dozzina di figure ha composto il dramma più vivo, più eloquente.

È interessantissimo confrontare l'affresco di Giotto col bassorilievo scolpito sul pergamo nella stessa chiesa, centocinquant' anni più tardi da Benedetto da Majano; qui la composizione è tormentata e confusa, e lo scultore apparisce in tutto e per tutto inferiore al pittore.

Anche a Santa Croce Giotto è rappresentato da una pala d'altare, le cui figure, beati ed angeli che fanno musica, sono bellissime e purissime, veramente serafiche.

Cito un'altra scena della stessa serie, *San Francesco che risuscita*, non foss'altro per segnalare la maestà delle figure di vecchi prodigatevi da Giotto, e la grandiosità, lo slancio dei panneggiamenti. D'un tal progresso si attribuisce l'onore a Masaccio, ma quest'ultimo, negli affreschi del Carmine, in realtà, non fece che completare i modelli lasciati da Giotto, servendosi delle nuove risorse offertegli dal perfezionamento della prospettiva.

Gli affreschi di Santa Croce sono preziosi in quanto ci consentono di misurare l'abisso che separa l'allievo dal maestro, Taddeo Gaddi da Giotto. Gaddi ha una maniera dura, secca, impacciata; le sue figure sembrano per lo più di legno, i loro movimenti sono angolosi, le espressioni pretenziose. Il sentimento così vivo della realtà che distingueva Giotto è scomparso. Nell'*Incontro di san Gioachino e di sant'Anna*, il santo, malgrado la sua barba bianca, ha la fisonomia d'un giovane; è inoltre mal collocato sul suolo, come tutti gli attori della scena. Nelle figure principali si cercherebbe invano quell'animazione nobile e vera che troviamo nella scena corrispondente di Giotto nella "Madonna dell'Arena„ a Padova; quanto alle figure accessorie (il servo che segue Gioachino tenendo in una mano un cestino, nell'altra un bastone in capo al quale sta appeso un agnello, poi le tre compagne di sant'Anna), esse sono triviali o volgari. Non meno prosaica è l'*Adorazione dei pastori*. Uno dei personaggi, d'aspetto volgare, è coricato sul terreno; egli si volge senz'incomodarsi verso l'angelo che gli annuncia la buona nuova. È impossibile figurarsi una concezione più meschina.

Gli affreschi dipinti da Giovanni da Milano, in un'altra parte della chiesa, la cappella Rinuccini (1365 e gli anni seguenti), peccano quanto quelli del Gaddi di durezza di colorito, e d'imperfezione nei tipi. Ma tali difetti vengono compensati dalla ricerca della vita, e talora da un sentimento reale di grandezza.

La cacciata di san Gioachino è una scena davvero imponente; in una basilica a cinque navate si agita la folla dei fedeli; nel centro il gran sacerdote respinge l'offerta di san Gioachino; a destra dei vecchi prostesi; poi al basso delle donne — in fiero atteggiamento — con agnelli tra le braccia; a sinistra uomini che presentano altri agnelli; finalmente più lungi, rimpetto alle donne, una seconda fila di uomini che attendono divotamente il loro turno.

È una pagina piena di intenzioni ritmiche, così dette; i diversi atti della solennità, sono abilmente opposti gli uni agli altri.

La *Presentazione della Vergine al tempio* contiene pure i tratti indicanti un ingegno superiore: infatti basterebbe l'atteggiamento ispirato della Vergine, che sale i gradini del tempio, e le belle fisonomie degli uomini e delle donne a farne fede.

Giovanni da Milano è più a suo posto nelle scene numerose e piene di moto che non nelle scene le quali ammettono soltanto un picciol numero di personaggi e un'azione che non abbia nulla di violento o di patetico. Tale circostanza, aggiunta a tante altre, ci autorizza ad affermare che la Scuola di Giotto era sovratutto una scuola di drammaturgo, mentre la Scuola di Siena era una scuola di lirici.

L'*Incontro di san Gioachino e di sant'Anna*, la *Nascita della Vergine*, la *Maddalena ai piedi di Cristo*, rivelano l'imbarazzo dell'artista ogniqualvolta trattasi di riem-

pire una data cornice con uno scarso numero di figure. I personaggi appaiono inceppati nei loro movimenti; inoltre la composizione ed i tipi ridiventano antiquati come lo erano prima di Giotto.

Ci vorrebbero settimane e settimane per studiare, per meditare, come lo meriterebbero, tante celeberrime composizioni; inestimabili le une come documenti storici, le altre come manifestazioni d'un'arte giunta al suo apogeo. Il mio compianto amico, il barone di Lippart, che passò a Firenze circa vent'anni, s'era proposto di redigere un inventario ragionato di tutte le bellezze di Santa Croce: malgrado il suo assiduo lavoro, egli morì prima d'aver compiuta la sua impresa. Egli intendeva con ciò rischiarare tutti i dubbî, e determinare la parte che spettava ad ogni maestro in questo vasto lavoro d'abbellimento. La mia ambizione non va tant' oltre; mi basterà aver destato presso i miei lettori il desiderio di fare una lunga sosta nell'antica chiesa dei Francescani, ch'è ad un tempo museo e santuario. Libero ciascuno di dedicarsi poi, secondo il suo gusto, ai trecentisti, ai quattrocentisti ed ai campioni dell' Età dell' Oro, agli scultori, ai pittori o ai decoratori. Il campo è infinito, e ciascuno è sicuro di potervi pienamente soddisfare le proprie aspirazioni.

Intanto com'è possibile passar oltre senza soffermarci, innanzi al mausoleo, in marmo, che s'innalza presso la cappella dei Medici, e che proviene dallo scalpello d'un abile artista francese, la signorina de Fauveau, coll' aiuto del fratello? Il soggetto è elegante, un po' pretensioso, per non dire civettuolo; ma non ci rincresce il vedere una giovanetta che spiega tutte le grazie femminili per rendere omaggio ad un' altra sua pari. Al basso un sarcofago; al disopra una specie di baldacchino gotico, in fondo al quale la defunta, scolpita in alto rilievo, e quasi alla grandezza naturale, si slancia verso il cielo. Sotto ai suoi piedi sta in bassorilievo il panorama di Firenze. Nell'iscrizione c'è pure la data: Luigia Favreau, nata alla Guadalupa nel MDCCCXXXIII. Aveva XVII anni. Alla loro figlia diletta, Pietro ed Emma Favreau. — Frater et soror H. et F. de Fauveau sculpserunt Florentiæ anno domini MDCCCLVI.

Le dipendenze di Santa Croce, la sacristia, la cappella dei Medici, quella dei Rinuccini, il chiostro, la cappella dei Pazzi, non sono meno ricche d'opere d'arte dello stesso santuario; terre cotte dei Della Robbia, cancelli di ferro lavorato, con incorniciature a traforo composte di fogliame, eleganti intarsi in legno, pitture della Scuola di Giotto vi si succedono senz' interruzione.

Il chiostro, col suo prato smaltato di fiorellini, e i suoi cipressi nani tagliati a cespugli, mette una nota d'una deliziosa freschezza in mezzo a tanti ricordi del passato, a tanti sublimi concezioni. In tale cornice, altrettanto ridente quanto l'altra — parlo dell' interno della basilica — la morte perde alcunchè del suo terrore. Eppure le sue vittime si contano qui a legioni: ovunque, nelle gallerie, contro i muri della chiesa, stanno innumerevoli lapidi o cippi ornati di busti, di medaglioni, di bassorilievi allegorici, proclamanti le virtù dei defunti o il dolore dei superstiti. Vi predominano le tombe d'artisti; ma qui ciascuno si crede in diritto di pretendere la gloria e l'immortalità. Un epitaffio latino — latino ciceroniano — non proclama forse i titoli d' un farmacista che non fece opera di ciarlatano? *pharmakeion fecit non circumfoream*, ma coltivò l' alta medicina, *sapientioris medicinæ sequax!* L' autore dell' epitaffio, cedendo al bisogno di drammatizzare, proprio a sì gran numero dei suoi colleghi, rappresenta

il suo eroe come una vittima della malvagità umana: “ Essendo stato perseguitato ingiustamente (*immerita expertus*), ne provò tale dolore da non poter più a lungo sopportare l'esistenza „.

In fondo al chiostro sorge un edificio, che non è soltanto il capolavoro d'un grande artista, ma che forma nello stesso tempo una data nella storia dell'arte; è là, in quella celebre cappella dei Pazzi, che Brunellesco ha messe in atto tutta la nobiltà delle linee e la ricchezza d'ornamentazione di cui avea rubato il secreto agli antichi Romani.

Si credette a lungo che la cappella dei Pazzi fosse stata cominciata nel 1420, il che avrebbe aumentato ancora il merito di Brunellesco; ma risulta dalle ricerche di Fabriczy che il principio dei lavori cade nel 1429 o 1430; se l'opera materiale era finita nel 1442, la decorazione non fu intrapresa che negli anni seguenti, principalmente sotto la direzione di Giuliano da Majano; verso il 1469 soltanto quel gioiello d'architettura del Primo Rinascimento potè essere compiuto per l'ammirazione del mondo artistico. Tutto vi ricorda l'antico, e nulla il medio evo; si direbbe che Brunellesco abbia voluto farvi “ tabula rasa „ di tutte le tradizioni legategli dai suoi immediati predecessori. Il bel porticato, colle colonne monoliti (forse ancora un po' esili), in “ pietra di macigno „, i suoi cassettoni a rosoni, il fregio coi cherubini (scolpiti, dicesi, da Donatello), i pilastri, gli ovoli, tutto ciò figurerebbe benissimo a Roma, presso alle più ricche e più pure creazioni dell'epoca dei Cesari. La cupola invece, d'un garbo semplice ed elegante, ci riporta ai modelli lasciatici dal Basso Impero.

L'interno, di ampie proporzioni, con decorazione sobria anzichè ricca, ha per ornamento principale i medaglioni di terra cotta smaltata della cupola — gli *Evangelisti* — di Luca della Robbia. Sono figure austere, solenni, raccolte, quasi bizantine per la gravità dell'espressione e dell'atteggiamento. Si intuisce un'ispirazione sostenuta, un vero temperamento di scultore, un'idea forte e generosa che svolge senza sforzo il tema determinato. L'artista non arretrò dinanzi agli atteggiamenti più difficili, come quello di san Matteo, seduto, con un piede nudo posato sul suolo, l'altro di sotto, colla pianta rivolta verso lo spettatore.

XI.

Il Bargello o Museo Nazionale. — La Badia. — La casa Buonarroti. — La Piazza e la Chiesa dell'Annunziata. Ospedali e teatri. — Il Museo archeologico e il Museo degli arazzi.

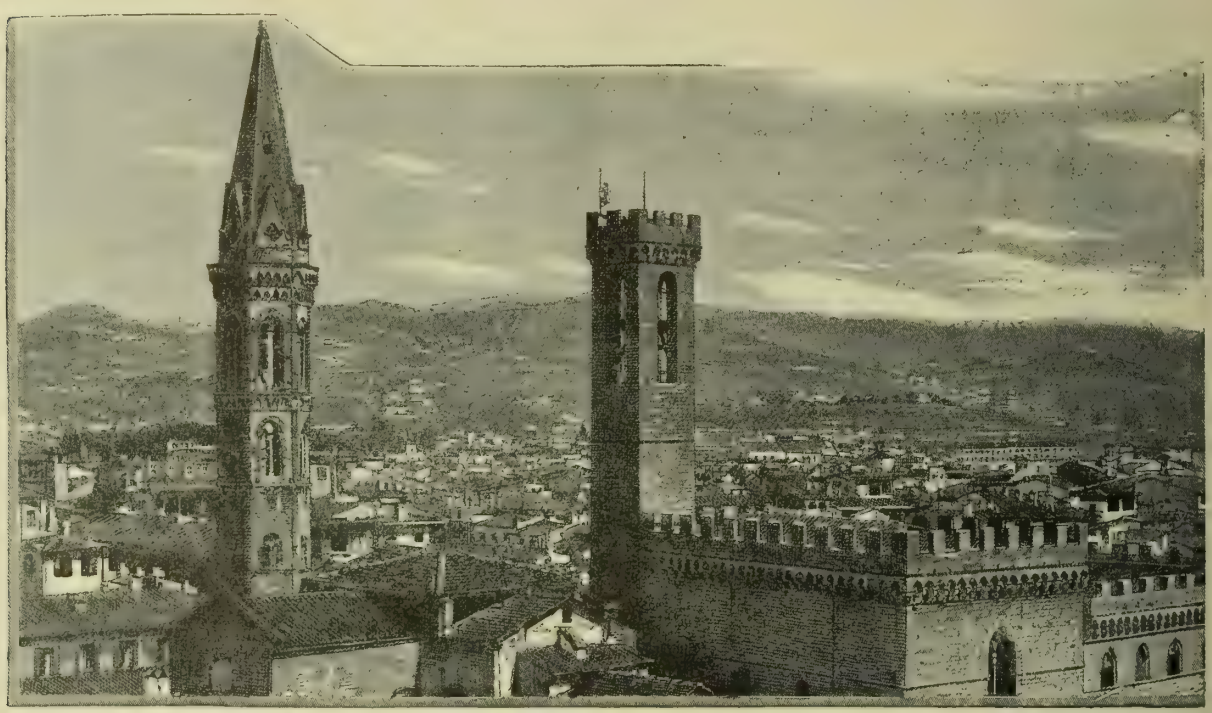
All'incrociamento della via Ghibellina e della via del Proconsolo s'innalza il “ Bargello „ o Museo nazionale.

L'edificio risale pel suo disegno al secolo XIII; ma non ricevette che più tardi la sua forma attuale, e non fu completato che nel 1345 dagli architetti Benci di Cione, e Neri di Fioravante. Occupato durante molte generazioni — dal 1261 al 1502 — dal Podestà, divenne nel secolo XVI la residenza del “ Bargello „, cioè del capo degli sbirri, e fu trasformato in prigione. Bargello, sbirri, carcerieri scomparvero già da lungo tempo, ma ne rimase il nome. Grazie ad ingegnosi lavori di appropriazione, cominciati nel 1857 e condotti a termine nel 1865, nelle sale e nelle celle, testimoni per l'ad-

dietro di tante sofferenze e di tante miserie, si stabilì un museo, il più pittoresco, senza dubbio, di Firenze.

Il Bargello, isolato da ogni parte, non ha all'esterno che poche aperture, abbastanza irregolari dal lato della via del Proconsolo e più simmetriche dal lato della via Ghibellina, ove disegnano due piani. I muri, tutti picchiettati pei restauri, sono circondati da feritoie. Una torre elevata, la cui campana rispondeva per l'addietro a quella del Palazzo Vecchio, ricorda che un tempo tale fabbrica serviva di fortezza.

Mentre prendo questo breve schizzo, nell'attesa che aprano il museo, la campana della torre suona le dieci; la porta ferrata gira sui suoi cardini e — dopo aver soddisfatto al tributo che l'amministrazione dei musei fiorentini impone a tutti i visitatori — penetro nella prima sala, vasta ed oscura, la sala d'armi. Sin dai primi passi uno s'accorge che gli abili decoratori incaricati di fare un museo dell'antico Bargello tenta-



Il Palazzo del Bargello.

rono di armonizzare il contenente col contenuto. Come al Museo germanico di Norimberga, modello così degno d'osservazione, la cornice fa rivivere l'epoca a cui appartengono le serie esposte in ogni sala, colla differenza che al Bargello la sobrietà e la severità dominano invariabilmente.

La sala d'ingresso è destinata, come dissi, alle armi. Ogni mezzo di distruzione v'è rappresentato, ma anche qui c'è da ammirare qualche capolavoro.

Una sala più piccola, posta presso alla precedente, contiene delle selle ricamate, delle bandiere e ancora delle armi o analoghi ornamenti.

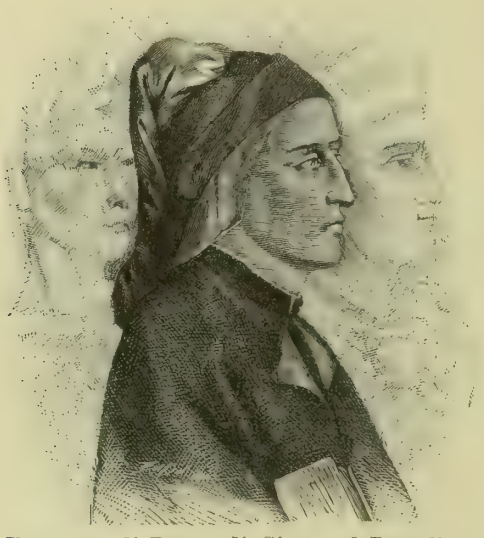
Il cortile, in cui penetriamo uscendo dalla sala d'armi, presenta la decorazione più strana che siavi in Firenze: i suoi archi, i suoi pilastri massicci, il suo ammattonato coperto di musco, le finestre bifore, la loggia aperta, la scala così erta e così monumentale, compongono un quadro in cui gli ornamenti propriamente detti non possono che acquistare un' infinita intensità d'effetto; essi riuniscono e armonizzano non ostante la diversità della loro origine: la vera del pozzo, le vasche enormi l'una di

Il Cortile del Bargello.

verde antico, l'altra di porfido, i leoni di pietra e gli stemmi scolpiti o colorati, incrostati sulle pareti, sulle curvature delle vôlte, ricordi delle più illustri famiglie fiorentine, vere pietre parlanti.

Se la pittura regna sovrana a Firenze nei tre grandi musei, — gli Uffizi (che di marmi non conservarono che gli antichi), il palazzo Pitti, l' Accademia di Belle Arti, — la scultura meno invadente s' è contentata d'un solo asilo, il Museo nazionale; ma in compenso vi brilla qui di luce fulgidissima. Come l'oratorio d'Or San Michele, e con maggior prodigalità, il Museo nazionale ci fornisce una serie d'anelli destinati a completare la vasta catena che corrisponde alle evoluzioni della scultura fiorentina. I più grandi tra i quattrocentisti ed i cinquecentisti vi contano ciascuno delle pagine sublimi.

Dall'ultimo mio viaggio a Firenze la collezione venne disposta in modo tutto diverso dall'antico; per cui, ben lungi dal poter fare da cicerone ai miei lettori, devo ingolfarmi io stesso in ogni specie d'investigazioni per scoprire dei lavori classici, che per l'addietro avrei ritrovato ad occhi chiusi.


Il ritratto di Dante, di Giotto, al Bargello.

Fu poi un vantaggio tale rivoluzione? Mi si permetta di dubitarne. Il riavvicinamento di certe sculture offriva un tempo dei contrasti piccanti. Infatti collocando l'uno presso all'altro il *Davide* di Donatello e il *Davide* del Verrocchio, si era ottenuta un' antitesi caratteristica per lo studio dei due maestri. Quanto appariva largo ed elegante il primo, esuberante di giovinezza e di poesia, altrettanto ristretto ed angoloso appariva il secondo; lo si sarebbe detto un pastore di Virgilio rimpetto ad un monello fiorentino. Oggi il capolavoro del Donatello orna la sala consacrata al maestro, mentre il suo antico vicino è rimasto nel piano superiore, nella sala dei bronzi.

Le arcate che comunicano col cortile e le due sale adiacenti del pianterreno sono dedicate alle sculture del secolo XIV, XV e XVI, senza distinzione di maestri. Qui Michelangiolo ha una serie di lavori troppo noti perchè sia necessario parlarne: la *Maschera di Satiro*, che attirò su di lui l' attenzione di Lorenzo il Magnifico; il medaglione colla *Vergine, il Bambino Gesù e il piccolo san Giovanni Battista*, uno dei pochi lavori in cui egli si sia dedicato al bassorilievo, e dove sia riuscito eziandio a sposare armonicamente le linee; poi la statua di *Bacco*, ispirata ad una statua antica, per l'addietro conservata a Roma; il busto incompleto di *Bruto*, d' un sì fiero portamento, e il gruppo pure incompleto del *Genio vittorioso*, ecc.

Da notarsi pure, al pianterreno, il camino scolpito da Benedetto di Rovezzano pel palazzo Rosselli del Turco, e diverse altre produzioni di quello scalpello; e inoltre l'*Adamo ed Eva* del Bandinelli, e la *Fiorenza* di Gianbologna.

La scala esterna mette sulla loggia aperta ove stanno parecchie campane, e nella sala alta e vasta, simile ad una navata di chiesa, ove regna Donatello.

Per l'addietro i bassorilievi scolpiti dall'insigne maestro e da Luca della Robbia, per la tribuna degli organi del Duomo, si trovavano qui con parecchie delle sculture attualmente esposte al pianterreno; in seguito esse furono trasportate al *Museo dell'Opera del Duomo*. Ma rimangono nella sala abbastanza capolavori a proclamare il genio del sommo artista che fu, con Brunellesco, il vero fondatore del Rinascimento. Eccovi per esempio il busto in terra cotta policroma di Niccolò da Uzzano, il celebre uomo di Stato fiorentino. Esso è d'una verità meravigliosa. Il *San Giorgio* d'Or San Michele trovasi pure qui (fu sostituito da una copia nella nicchia dell'oratorio).

Le due sale seguenti ricordano un episodio doloroso pei visitatori francesi; il fatto cioè d'un francese nemico della sua patria sì da defraudarla a profitto degli stranieri. Il Lionese Carrand († 1889), a metà negoziante e a metà artista, avea formato una collezione delle più importanti, di cui molti lavori, tra i quali specialmente il "flabellum" di Tournus (IX secolo), godevano d'una fama addirittura europea. Irritato dagli avvenimenti politici, che non aveano secondato il suo desiderio, egli si ritirò in Italia (prima a Pisa, poi a Firenze), portando con sè le sue raccolte. Or son dieci anni, Federico Spitzer, che vagheggiava collo stesso ardore, ma con maggior liberalità la conquista di opere d'arte, riuscì a strappargli a peso d'oro le più belle spade della collezione. Il resto, cioè gli avorii, i bronzi, le maioliche, ecc., fu da Carrand legato al Museo nazionale di Firenze. Per quanto spiacevole sia stata per la Francia tale determinazione, non pregiudicò tuttavia agli interessi della scienza: Italiani e stranieri possono studiare comodamente al Museo nazionale quelle collezioni importantissime.

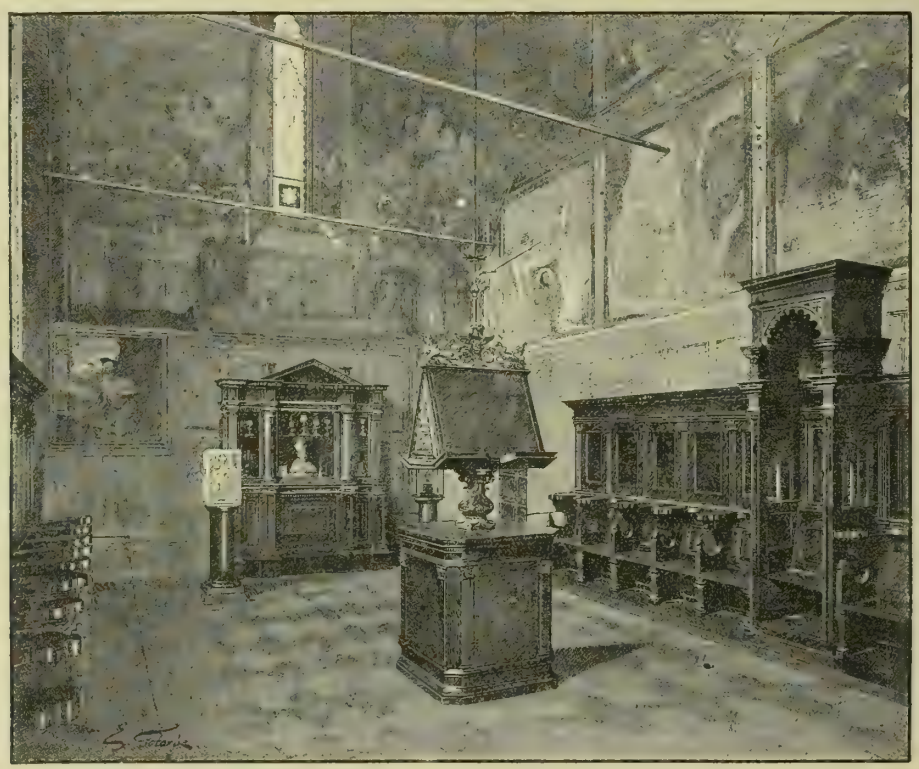
Busto di Cosimo I, di B. Cellini (Museo del Bargello).

S'io volessi descrivere i tesori del Museo nazionale, vetrina per vetrina, o anche sala per sala, mi bisognerebbe un volume, e ancora correrei il pericolo di trascurare qualche lavoro interessante. Il mio assunto perciò si limiterà a mettere in luce alcuni tipi e non a fare un inventario generale.

Anche qui come in tutti i musei si alternano il buono ed il cattivo, e molto spesso il punto di vista storico la vince sull'estetica; presso ai magnifici, preziosissimi cristalli di rocca si vedono delle orribili sculture d'ambra. A quest'ultima categoria appartengono i tre altorilievi in cera di Zumbo, rappresentanti *Scene della Peste* con cadaveri in decomposizione ed altri dettagli spiacevoli.

Senza fermarsi alla collezione degli avorii, colla sella preziosa del secolo XIV e una quantità d'altri stupendi lavori, ai cofani di nozze adorni di pitture di celebri maestri, o coperti di ricche sculture, ai cristalli di rocca, agli smalti, alle stoffe e ai ricami, ecc., il visitatore dovrà raccogliersi dapprima nella cappella e poi nelle due sale consacrate ai bronzi.

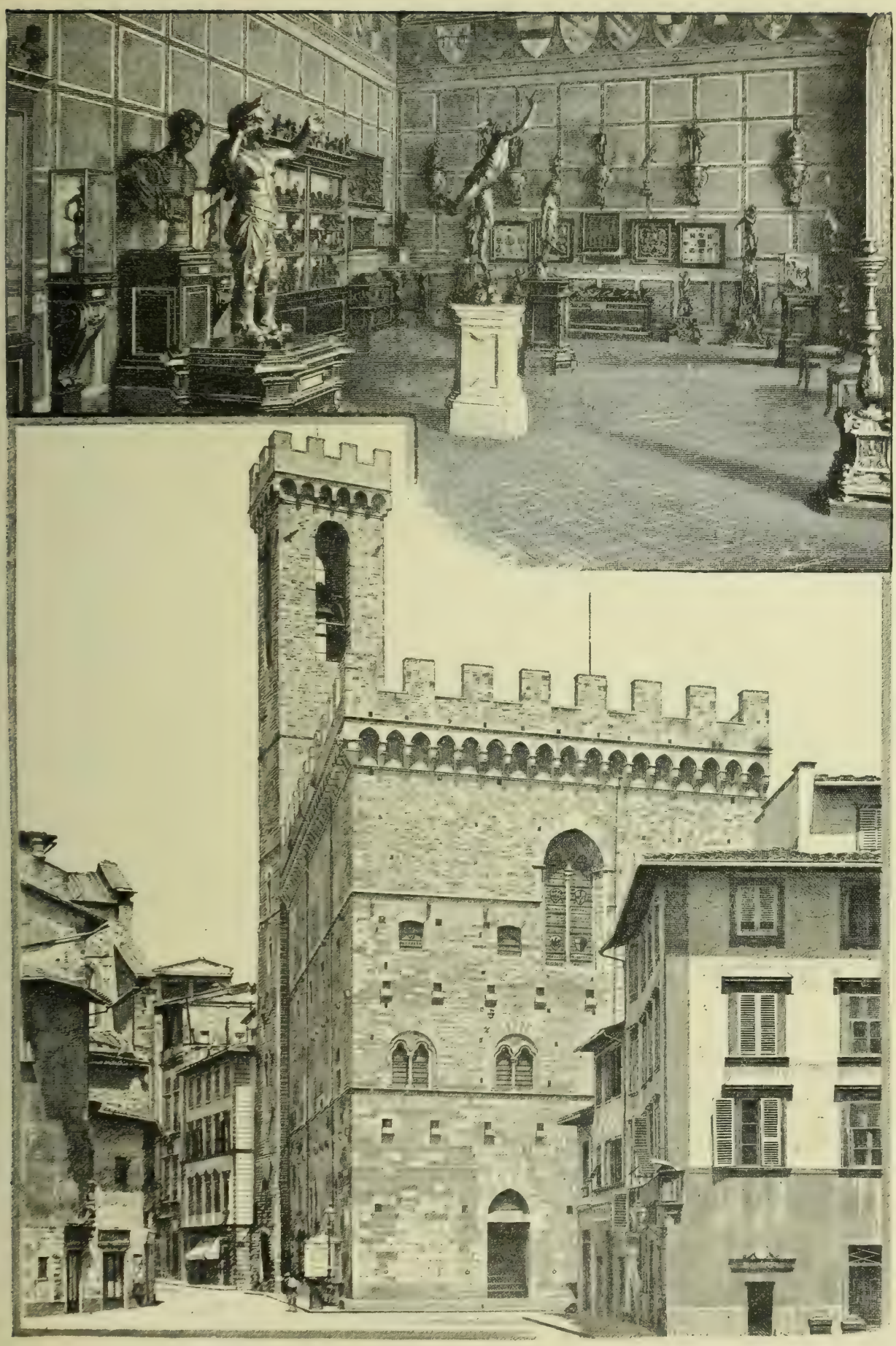
La cappella si onora d'un ciclo di pitture a cui, malgrado ogni controversia, si collega e sempre si collegherà il nome di Giotto. Probabilmente fu dopo il suo ritorno da Padova che l' illustre rinnovatore della pittura ha posto mano a tali composizioni, di cui certo parecchie vennero terminate dai suoi allievi, e fors'anco dopo la sua morte. I soggetti da lui scelti, o che gli vennero indicati, sono: le *Scene della vita di Cristo, della vita di santa Maria Maddalena e di santa Maria egiziaca,* l'*Inferno* e il *Paradiso.* Fra gli affreschi quello che rappresenta il Paradiso deve la sua celebrità alla presenza di Dante, che Giotto ha posto tra la folla degli eletti, in piedi presso al suo maestro Brunetto Latini. Da quanto si può giudicare, attraverso i ritocchi moderni, trattasi d'una figura giovanile, di una bellezza, d'una nobiltà senza pari, dal naso aquilino, dalla fronte alta e pensosa, dallo sguardo fiero e dolce ad un tempo.



La cappella del Bargello cogli affreschi di Giotto.

Le due sale dei bronzi contengono la più straordinaria riunione di statue, di busti, di bassorilievi, di medaglie, d'ornamenti d'ogni sorta, che abbia prodotto l'arte del Rinascimento: Brunellesco, Ghiberti e Donatello, Bertoldo, Pollajuolo, Vecchietta, Benvenuto Cellini e Gianbologna sono rappresentati da capolavori tra i quali brillano i due bassorilievi col *Sacrificio d'Isacco,* eseguiti nel 1403 per le porte del Battistero, e il *Davide* del Verrocchio.

Il secondo piano non contiene minor numero di meraviglie: due sale sono dedicate completamente alle sculture in marmo; per far comprendere l'importanza dei lavori ivi raccolti, basterà ch' io accenni i nomi dei loro autori, cioè: Luca della Robbia, Benedetto da Majano, Mino da Fiesole, Antonio Rossellino, Civitali, Desiderio da Settignano, Verrocchio, Michelangelo, Jacopo Sansovino, in breve il fior fiore dei maestri che assicurarono la superiorità della scultura fiorentina del quattrocento e del cinquecento.



Il Bargello. - La sala dei bronzi.

Nella sala dei sigilli, meritano speciale attenzione gli arazzi delle *Caccie di Luigi XV*, eseguiti a uso Gobelins, secondo i modelli di Oudry, lavori di tale freschezza e finezza da superare tutti gli esemplari conservati in Francia. Più avanti stanno le sale delle terre cotte smaltate e delle maioliche. Ci si stanca di guardare, ma non ci si stanca mai d'ammirare.[1]

Per continuare da questo lato la nostra esplorazione, dovremo seguire la Via dei Servi e visitare la chiesa dell'Annunziata, il palazzo della Crocetta che contiene il museo archeologico e il museo degli arazzi, l'Accademia di belle arti, e finalmente il convento di San Marco.

Il chiostro della Badia.

La chiesa che sorge rimpetto al Bargello, la Badia, non ha molt' apparenza. La facciata, semplicissima, tutta liscia, non ha per ornamento che una porta monumentale,

[1] A due passi dal Bargello, nella via Ghibellina, un'opera d'arte che non abbiamo il diritto di trascurare, reclama tutta la nostra attenzione. Trattasi dell'*Espulsione del duca d'Atene,* dipinta nel 1343 da Giottino. Giunto innanzi alla porta del locale della Società Filarmonica, ove si conserva la pittura, io comincio col preparare una lunga spiegazione per far comprendere lo scopo della mia visita al fioraio che sta all'ingresso della casa; ma dopo le prime parole quest'uomo, senza profferir sillaba, interrompe il suo lavoro, prende una chiave, mi fa salire alcuni gradini d'una scala moderna e introduce la chiave nella serratura d'una porta centinata. Io m'immagino di penetrare in qualche sotterraneo delle antiche prigioni per debiti, le " Stinche ", per l'addietro situate in quest'edificio, che oggidì la Società Filarmonica fa risuonare dei suoi lieti accordi. Quale delusione! Tale porta non è che il battente destinato a proteggere l'affresco dipinto sul muro stesso della scala. Se il lavoro è guasto oltre ogni dire, per lo meno è vergine d'ogni ritocco. Ma l'arte non vi guadagna per questo: Giottino non si è dimostrato satirico che coll'intenzione, non nell'effetto risultato; come caricaturista è men che mediocre.

con un fregio ornato di delfini, su cui sono incrostati un bassorilievo in terracotta smaltata attribuito a B. Buglioni, una Madonna e lo stemma d'un vescovo. Il solo campanile esagono, colle sue finestre trifore e i suoi baldacchini, offre del carattere. Ma penetriamo un po' nell'interno: sebbene manomesso nel secolo XVII (da quest'epoca data il suo ricco soffitto intagliato), ha conservato un certo numero di pagine celebri. In prima fila sta il capolavoro di Filippino Lippi, l'*Apparizione della Vergine a san Bernardo:* vi si ammira il colore più vibrante, e l'espressione più intensa, qualità che troppo presto cedettero il posto in quest'eminente pittore allo spirito e alla frivolezza.

Non meno celebri sono le sculture eseguite da Mino da Fiesole: l'altare, eretto dietro iniziativa dell'agitatore fiorentino Diotisalvi di Nerone (il cui busto, scolpito dallo stesso maestro, è l'ornamento di una delle grandi raccolte parigine, quella cioè del signor Gustavo Dreyfus), le tombe di Bernardo Guigni († 1466), e del conte Ugo il Grande (1481).

Pochi scultori del Primo Rinascimento godono all' età nostra una fama uguale a quella di Mino: io consento, per parte mia, ad ammirarlo, ma alla condizione di non dissimulare le lacune del suo talento. Vediamo il mausoleo del conte Ugo: tanto l'idea che la forma vi mancano di maturità, malgrado i meriti che sarebbe ingiustizia voler negare. I due angioli che tengono il cartello coll'iscrizione sono troppo in movimento: essi corrono come se si trattasse di guadagnare un premio nella palestra. Molto migliore è il bassorilievo che sta sopra il sarcofago: la Carità in piedi con un bimbo nudo in collo, mentre un altro bimbo, pure nudo, s'afferra ai suoi vestiti. Qui il sentimento è ispirato allo stile dell'antichità; i panneggiamenti ricadono in pieghe parallele armoniche; il gesto, con cui la Carità stende il braccio destro, ha della grandiosità, è quasi elegante, e prova lo studio dei modelli classici, che si rivela pure nell'ornamentazione. All'incontro il movimento d'uno dei bimbi che si aggrappa al vestito della Carità non si può spiegare; è una di quelle anomalie che troppo spesso s'incontrano in opere per tre quarti perfette.

Il quartiere che si stende tra l'Annunziata e Santa Croce è povero di monumenti o di collezioni. Nè il teatro Alfieri, nè la sinagoga (che rivela l' importanza della colonia israelitica di Firenze), nè la chiesa di Sant'Ambrogio, sono tali da farci arrestare a lungo. Sarebbe imperdonabile però ch'io non facessi fare una piccola sosta ai miei lettori alla casa Buonarroti, nella Via Ghibellina, poi all'oratorio di Santa Maria Maddalena dei Pazzi.

La casa Buonarroti, consacrata alle reliquie di Michelangelo, contiene oltre a parecchi importanti bassorilievi della prima maniera del maestro (il *Combattimento dei Centauri e dei Lapiti,* una *Madonna,* ispirata dal Donatello, i bozzetti in cera del *Davide*), oltre a numerosi disegni, gli archivii d'una famiglia, che ha cominciato così gloriosamente e finito così miseramente: vi si ritrovano gli originali della maggior parte delle lettere scritte da Michelangelo, e quelli delle risposte d'una quantità d'artisti o di dilettanti. Con una disposizione ben poco liberale, il conte Cosimo Buonarroti, legando la casa e il suo contenuto alla città di Firenze (1858), proibì di pubblicare i manoscritti o autografi compresi nel legato. Fu necessario ricorrere ad ogni specie di astuzie per far sì che Guasti e Milanesi ci potessero dare, nel 1875, in occasione delle feste del Centenario, l' uno l'edizione delle poesie di Michelangelo riveduta sugli originali, l'altro il *Carteggio* del maestro. In seguito Milanesi potè dar ancora in balìa del pubblico le lettere scritte a Michelangelo da Sebastiano del Piombo. Ma, se devo giudicare

da una certa missiva ufficiale che mi fu diretta, pare che ogni ulteriore pubblicazione sia di nuovo proibita.

Parecchie generazioni d'ammiratori concorsero ad abbellire questa dimora, che se non fu abitata dal sommo maestro, fu per lo meno da lui comperata pel nipote Leonardo: essi vi accumularono ritratti di Michelangiolo (tra gli altri un bellissimo busto in bronzo del XVI secolo), pitture illustranti la sua vita e diversi altri lavori, testimoni della loro pietà e del loro talento nel medesimo tempo.

Seguendo la Via dei Pinti, stretta e insignificante, il forestiero corre serio pericolo di passar davanti alla chiesa e al convento di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, senza neppur accorgersene. Costrutta sulla stessa linea delle case, con un marciapiede largo a mala pena un mezzo passo, l'esterno di tal chiesa non ha nulla che attiri l'attenzione. Confesso che alla mia prima escursione mi lasciai distrarre dai lembi di giardini che si scorgono in fondo ai cortili, e dal campanile di Fiesole, che malgrado la distanza, sembra si rizzi in faccia a voi. Ma a Firenze ancor più che altrove bisogna badare a non giudicare i monumenti dall'apparenza.

Come facciata, la chiesa ha un gran muro in cui sono praticate alcune finestre irregolari; la parte laterale che dà sulla Via della Colonna non ha maggior carattere; non v'ha di monumentale altro che l'iscrizione tracciata sull'orologio, e che ricorda come nel 1628 il papa Urbano VIII collocò i Carmelitani, antichi abitatori di questo convento, in un locale più spazioso.

Per visitare il santuario si penetra in un cortile, o meglio in un chiostro, i cui intercolonni sono murati da tre lati; soltanto le colonne joniche che formano il porticato sono ancora libere; esse si fanno notare pei loro capitelli pesanti e sgraziati. Non facciamone un carico all'architetto, il celebre Giuliano da San Gallo che innalzò questo chiostro negli ultimi anni del secolo XV; egli si applicò qui a copiare dei marmi antichi scoperti a Fiesole alcuni anni prima. Una cassetta, con un'iscrizione francese, sollecita un'elemosina "pel mantenimento di questa chiesa oggidì priva affatto d'ogni rendita".

Varcata la soglia della chiesa ci ritroviamo in un museo, sebbene Santa Maria Maddalena dei Pazzi abbia perduto alla fine del secolo XVIII, o al principio del XIX, parecchi dei suoi più preziosi tesori: la *Visita a sant'Elisabetta,* del Ghirlandajo, la *Vergine* di Lorenzo Credi, la *Vergine e i Santi* di Cosimo Rosselli, tutti tre oggi al Louvre. La navata molto ampia e le cappelle laterali, di cui l'ha fiancheggiata San Gallo, danno ricovero ad un mondo intero di opere d'arte. Qui una bella tribuna di marmo, in parte dorata, pei cantori; là delle invetriate del secolo XVI rappresentanti figure di Santi; altrove stucchi e altri ornamenti in cui lo stile barocco s'abbandona ad ogni sorta di eccessi. Gli affreschi e i quadri sopra tutto abbondano nei corridoi, nelle cappelle, sul soffitto; dalle laboriose produzioni dei Primitivi sino alle facili e brillanti ispirazioni di Bernardino Poccetti (1612), l'abile decoratore che ha dotato il santuario d'una *Storia dei santi Nereo e Achilleo*, di *San Filippo Neri,* di *San Bernardo,* o alle pitture del soffitto, che col loro brio ricordano il celebre salone del palazzo Barberini a Roma, il capolavoro di Pietro di Cortona.

Ad onta dell'espropriazione, a profitto del Louvre, d'una parte delle ricchezze di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, i Primitivi sono tuttavia rappresentati ancora benissimo in tale santuario. Cosimo Roselli, che fu il pittore titolare dei primi ospiti del convento, vi conta di suo un'importante *Incoronazione della Vergine* (1505), in cui non

ho da biasimare che la povertà delle espressioni e la durezza del colorito vie più accentuata dal turchino che l'autore scelse quale fondo.

Più celebre, ed a ragione, è il grande affresco — la *Crocifissione* — di cui il Perugino ha ornato la sala del capitolo, ove si entra per la Via della Colonna. La sala stessa, coi suoi intarsi in legno dipinti e i suoi banchi, ha un'impronta del tutto moderna, ma facciamo astrazione da simili meschini dettagli per dedicarci alla contemplazione del capolavoro che sta nel fondo, nelle tre lunette divise da pilastri. Noteremo, così alla sfuggita, che questa divisione in tre arcate ha recato vantaggio all'artista umbro, che non brillava troppo nell'arte della disposizione: essa gli ha permesso in tal modo di distribuire armonicamente le sue figure. Quale cornice egli scelse un bellissimo paesaggio, fresco, semplice e vaporoso, sparso d' alberi col tronco slanciato e fiancheggiato da

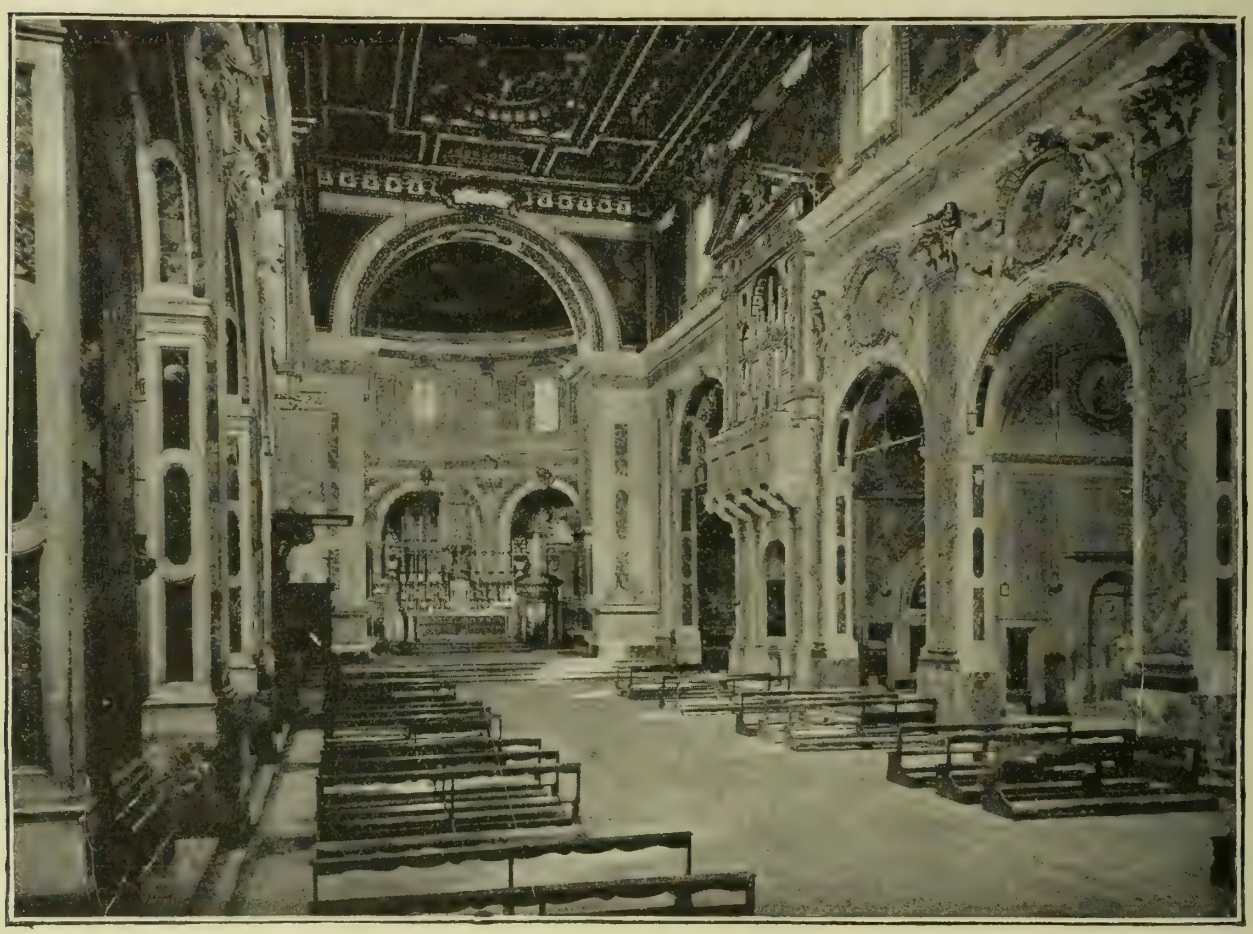
La piazza dell'Annunciata.

montagne d' un grigio-verdastro veramente moderno. Quanto alla scena, ell'è grave e raccolta. Il Cristo, dall'espressione rassegnata, annuncia quello che alcuni anni dopo Raffaello dipingerà nella *Crocifissione*, che fu per lungo tempo l'ornamento della galleria Ward-Dudley. La Maddalena, malgrado il volto un po' rosso e le mani raggrinzate, san Bernardo, malgrado la testa troppo piccola, sono creazioni addirittura commoventi. Per non cedere ai miei diritti di critico, farò notare una particolarità propria al Perugino: i suoi personaggi stanno ritti quasi invariabilmente sopra un piede solo, mentre l'altro è rialzato come fanno le cicogne.

La piazza dell' Annunciata, una delle più spaziose di Firenze, ha un aspetto quasi direi imponente. Nel centro, la statua equestre del granduca Ferdinando I, del Gianbologna; più in là due fontane con figure del Tacca; a destra l' ospedale degli

Innocenti; a sinistra un porticato composto da Antonio da San Gallo; nel fondo la chiesa che ha dato il suo nome alla piazza.

Si afferma che l'ospedale degli Innocenti sia il più antico istituto di tal genere creato in Europa (la sua costruzione fu decretata nel 1421). Il certo si è che l'edificio (che abbiamo già nominato parlando della loggia di San Paolo) deve al suo architetto, il gran Brunellesco, una non meno alta illustrazione. La costruzione è delle più semplici; sopra un basamento si stende un portico aperto, leggiero, chiaro, allegro; al primo piano, delle finestre che s' appoggiano direttamente sulla fascia che corre per tutta la lunghezza dell'edificio; sopra tali finestre stanno dei frontoni triangolari. Ciò che



Interno della chiesa dell'Annunciata.

Orcagna avea confusamente intravveduto nella Loggia dei Lanzi, Brunellesco l'ha realizzato con una sicurezza insuperabile in quest'altra loggia, che servì di tipo ad un'infinità d'altre simili costruzioni.

L' ospedale deve pure parte della sua celebrità alle terrecotte verniciate di Andrea della Robbia: dei bimbi in fasce. Nessun altro maestro ha mai rappresentato così egregiamente il bimbo innocente, impacciato nei suoi movimenti, colle sue forme ancor un po' indecise.

Sarà difficile che un artista o un dilettante rinunci a penetrare nell' interno ov' è attratto da una pagina preziosissima quant'altra mai: l'*Adorazione dei Magi*, e la *Strage degli Innocenti*, dipinta nel 1488 dal Ghirlandajo: il maestro ha quivi unito la ricerca degli effetti alla precisione del disegno.

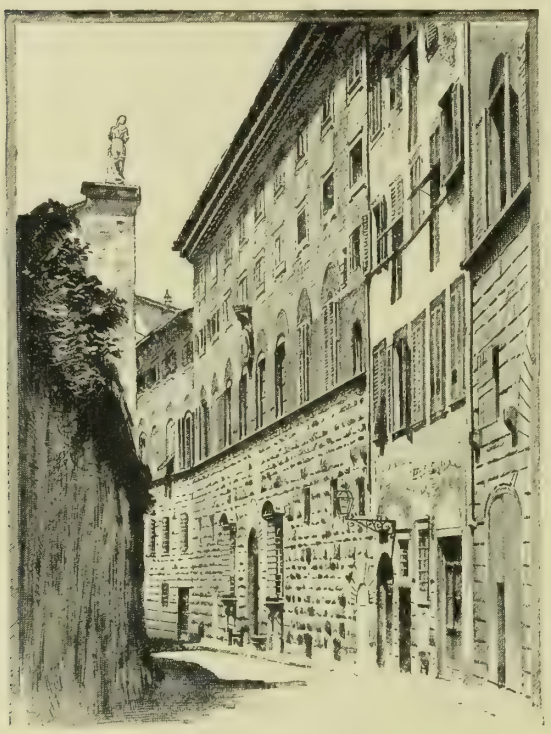
La chiesa dell'Annunciata, oppure la chiesa dei Serviti, data, nelle sue parti principali, dal XV secolo e ricorda il talento degli architetti Michelozzo, Manetti e Leon Battista Alberti. Disgraziatamente dei pretesi abbellimenti, intrapresi nel XVII secolo, hanno orribilmente sfigurato l'opera dei quattrocentisti. Si troverà la spiegazione esatta di quest'ultima in una serie di pubblicazioni speciali. Non insisterò qui che sul principale tra gli ornamenti dell'Annunciata: sugli affreschi cioè d'Andrea del Sarto. Dal 1509 al 1514, Andrea, ch'era sul sorgere, dipinse nel piccolo chiostro, presso alle composi-

La nascita della Vergine, affresco di Andrea del Sarto.

zioni di Cosimo Rosselli e di Baldovinetti, diverse scene destinate ad illustrare la vita di san Filippo Benizzi, il fondatore dell'ordine dei Serviti, come sarebbe: *San Filippo Benizzi che dà la sua camicia ad un lebbroso*, i *Bestemmiatori fulminati*, *San Filippo che guarisce una donna invasa dal demonio*, *San Filippo che guarisce due bambini*, l'*Adorazione delle reliquie del Santo*, alle quali opere egli aggiunse l'*Adorazione dei Magi* e la *Nascita della Vergine*. Occorre ch'io ricordi la grazia, la vivacità o il languore di tali composizioni, che, tutto considerato, si possono calcolare il capolavoro di questo maestro?

I ricordi storici abbondano in quest' angolo di Firenze: qui sorgevano o sorgono

ancora i palazzi degli Albizzi, dei Pazzi, degli Altoviti, che hanno avuto una parte così brillante negli annali della Repubblica fiorentina, specialmente come avversari dei Medici. Più d'una di tali dimore forma nel medesimo tempo un'opera d'arte nella più completa estensione del termine. Vedete un po' al numero 12 il magnifico Palazzo non finito cominciato nel 1592 da Buontalenti, per uno Strozzi, che non riuscì a condurre a termine i lavori: è oggi sede dell' amministrazione centrale del telegrafo. Presso a questo c' è il palazzo Pazzi o Quaratesi, uno dei più nobili edifizi di Firenze, il cui disegno fu attribuito sino a questi ultimi anni a Brunellesco (in realtà la costruzione è posteriore alla morte del maestro). Un pianterreno rustico, due piani di nove finestre, l' uno sulla facciata, poi al disopra una fila d' aperture circolari, una specie di cornice, dominata, schiacciata, dovrei dire, dal tetto sporgente: questo in quanto alla disposizione generale. Ma quanti modelli interessanti, senza parlare delle formole d'arte! Qui al pianterreno le finestre dalle inferriate simili a quelle delle prigioni; gli anelli destinati a sostenere le torcie, poi la cantina ove il proprietario spacciava il vino e l'olio; là le belle file di finestre bifore coi delfini che figurano nello stemma dei Pazzi e che formano quasi il tema dell'ornamentazione del palazzo. Il cortile, non ostante i suoi archi murati, produce un'impressione di nobiltà e di armonia: la proporzione delle colonne e dei pilastri, l'eleganza dei capitelli, su cui sono scolpiti dei delfini, la scelta così originale di nicchie circolari destinate a contenere dei busti, rivelano l'intervento d'un eminente architetto, a quanto dicesi, cioè di Giuliano da Majano.



Il palazzo Capponi.

Memorie lugubri si collegano a tale dimora: qui abitava Jacopo dei Pazzi, il fautore della cospirazione che porta il suo nome (1478), e che costò la vita a Giuliano dei Medici. " Era, afferma Poliziano, un giuocatore, un bestemmiatore, d'un insopportabile orgoglio, che si distingueva contemporaneamente per la sua estrema avarizia, e pel desiderio non meno vivo di dissipare il patrimonio. Egli rovinò completamente, aggiunge Poliziano, il bel palazzo lasciatogli dal padre tentando di rinnovarlo (forse i lavori si limitarono nell' interno?): ad ogni istante egli faceva venire degli operai, ma senza mai pagarli integralmente, ingannando persino quei disgraziati che vivevano delle loro fatiche e compensandoli talora con della carne secca e guasta „. È noto come la folla, indignata per l'assassinio di Giuliano dei Medici, abbia poi linciato Jacopo dei Pazzi, coi suoi complici, come abbia trascinato il suo cadavere innanzi al palazzo rompendogli quivi la testa contro il portone.

Oggidì il palazzo dei Pazzi è ben decaduto dalla sua grandezza: al tempo del mio ultimo viaggio a Firenze, esso era occupato da un sarto, da un litografo e da una compagnia d'assicurazioni!

Continuando a seguire la Via del Proconsolo, sbocchiamo sulla piazza del Duomo, d'onde in pochi minuti giungiamo nella Via Sant'Egidio, che contiene l'arcispedale di

Santa Maria Nuova, il quale c' interessa poco; ma non è così della piccola galleria esposta dirimpetto e ornata di parecchie pitture celebri: il trittico di Ugo van der Goes, il *Giudizio finale* di Fra Bartolomeo, ecc.

Diamo un' occhiata alla più importante tra le composizioni conservate in questo museo in miniatura: cioè al *Giudizio finale*, cominciato nel 1498 da Fra Bartolomeo della Porta. Malgrado le sue dimensioni ridotte, la pittura forma un saggio di sintesi veramente rimarchevole. L'artista domenicano ha tentato di riassumere in un piccolo numero di figure gli episodi principali di questa scena complessa: il momento scelto è quello in cui san Michele Arcangelo, brandendo la spada e mostrando ad un peccatore nudo inginocchiato innanzi a lui la parte destra della composizione, gli annuncia ch'è

I lavori secondo i mesi dell'anno. Arazzo fiorentino su cartone del Bachiacca.

dannato. Tutt'intorno, da un lato gli eletti che gioiscono, dall'altro i dannati che piangono. L'opera è saggia, ben concepita, benissimo aggruppata, ma senza il soffio che esigono tali soggetti.

Lasciando l'ospedale di Santa Maria Nuova, diamo un'occhiata al teatro della Pergola, situato ad alcuni passi di là nella via dello stesso nome (un luogo di piacere, così presso ad un luogo di dolore!). Quest' edificio, costrutto in legno nel 1652 dall' Accademia degli Immobili, ricostrutto nel 1738, riorganizzato nel 1828 (tolgo le informazioni dal Marcotti), può contenere 2500 spettatori.

Nella via della Pergola vediamo pure la casa abitata da Benvenuto Cellini.

Lo stesso quartiere contiene il celebre convento degli Angeli: Santa Maria degli Angeli. Fondato nel XIII secolo, tale santuario irradiò di sua luce vivissima il secolo XV; in quest'epoca i Camaldolesi ne fecero un vero focolare di civiltà, mentre il miniaturista don Lorenzo Monaco († 1425) vi dipingeva le sue pale d'altare, il celebre umanista Ambrogio Traversari, o Ambrogio il Camaldolese, il generale dell'ordine, vi redigeva le sue sapienti dissertazioni sugli autori greci ch'egli avea esumato nelle biblioteche italiane.

L'oratorio poligonale, incompleto e in rovina, così celebre sotto il nome di Santa Maria degli Angeli, vanta ad un tempo il nome del Brunellesco che ne diede il disegno, e del noto avventuriero fiorentino Filippo degli Scolari, detto Pippo Spano, che ne ordinò la costruzione. Tuttavia Pippo non fu che l'esecutore della volontà dei suoi due fratelli, che morendo avevano legato una somma abbastanza considerevole per tale fondazione. L'edificio portava sfortuna: Pippo non aveva ancora fatto adottare il suo progetto che morì alla sua volta (1426). Di qui nuove difficoltà, che non vennero appianate che nel 1434. I lavori diretti dal Brunellesco parevano ben avviati, allorchè il governo fiorentino s'impadronì dei cinquemila fiorini costituenti il legato. Così com'è, l'abbozzo proclama però una volta di più la grandezza e la varietà del genio del Brunellesco.

Il Museo Egizio e il Museo Etrusco, per l'addietro situati in via Faenza, occupano già da buon numero d'anni il palazzo della Crocetta, costrutto nel secolo XVII dai Medici. È un fabbricato immenso, di nessun carattere, ma con un magnifico giardino che deve averlo reso d'estate una dimora piacevolissima. La sobrietà della decorazione interna risponde alla nudità dell'esterno: vestiboli, scale, corridoi, sono coperti d'una semplice intonacatura violacea.

Per farsi un'idea esatta della principale tra le raccolte della Crocetta, bisogna ricordare che i Fiorentini si sono sempre considerati come gli eredi degli antichi Etruschi, e che persino nella mente di Napoleone I il termine d'Etruria era sinonimo di Toscana. La collezione di cui trattasi adunque è consacrata alle antichità nazionali di ogni specie, tanto a quelle che provengono dalle primitive popolazioni italiche, come a quelle che appartengono alla dominazione romana. Le terrecotte, i bronzi, i gioielli, le monete d'Arezzo, di Vetulonia, di Chiusi, di Cortone, d'Orvieto, vi s'alternano con vasi della Magna Grecia, o della Grecia, con bronzi greci o romani.

Alle preziose serie egiziane, portate per la massima parte dal Rossellini, l'autore dei *Monumenti dell'Egitto e della Nubia* (1832–1844), alle statue monumentali in bronzo quali la *Chimera*, *Minerva* e l'*Oratore*, fa seguito la ricchissima collezione d'arazzi dal XV al XVIII secolo (per l'addietro esposti nel corridoio che conduce dal Museo degli Uffizi al Palazzo Pitti).

Firenze s'è fatta onore dedicando un Museo speciale a questo ramo della pittura per tanto tempo negletto; le tappezzerie che ornano le pareti del palazzo della Crocetta completano le nozioni che noi possediamo sull'opera d'una quantità di celebri pittori: Salviati, Bachiacca, il disegnatore dei graziosi modelli illustranti i lavori di tutti i mesi, e molti altri. Le Scuole del Nord hanno qui un posto degno presso alle Scuole italiane: le *Feste della corte di Enrico II e di Caterina dei Medici*, tessute a Bruxelles dietro modelli francesi, offrono un'insuperabile galleria iconografica, mentre le *Scene della Genesi* ci mostrano l'arte fiamminga, inspirata, ringiovanita e nobilitata dalle lezioni di Raffaello. Qui i Brussellesi Rost e Karcher, direttori della manifattura fiorentina del

secolo XVI, presentano i loro arazzi più fini, come pure il loro successore Pietro Fèvre di Parigi, ch'ebbe l'onore di lavorare per la corte di Francia, e il cui figlio fu uno dei primi direttori della manifattura dei Gobelins, nel secolo XVII. Poi vi sono degli alti licci parigini, una *Storia d'Ester* di de Troy e molti altri capolavori di composizione o di finezza. Era impossibile offrire alle austere reliquie dell'arte egizio-etrusca, che adornano una parte del palazzo della Crocetta, un contrasto più piccante di queste produzioni dell'arte tessile, così sontuose, così profane e moderne.

XII.

L'Accademia delle Belle Arti. — Il convento di San Marco. — Il Beato Angelico e Savonarola.

Ai nostri giorni, come per l'addietro, il quartiere posto al nord dell' Annunziata è dei più tranquilli, dei più sonnolenti, sebbene a Firenze, come in tante altre capitali la popolazione ricca tenda ai sobborghi. Vi si ritrova ciò che manca spesso nel resto della città, aria e verde. Di quando in quando però c'è un ricordo storico prezioso, una seducente opera d'arte, come il bassorilievo di Desiderio da Settignano, incastrato sopra una facciata della Via Cavour.

L'angelo di Tobia (Accademia).

Sulla piazza di San Marco, regolare ed ampia ma senza carattere, due edifici, dalla facciata volgare, attraggono tutti gli ammiratori — una legione al giorno d'oggi — dei pittori Primitivi fiorentini.

L'Accademia di Belle Arti, la più antica istituzione di tal genere che siavi in Europa, per lo meno in quanto al corpo insegnante, venne fondata nel 1563 sotto gli auspizi di Cosimo dei Medici. Essa avea lo scopo di liberare l' arte dai ceppi in cui la tenevano le corporazioni, d'affermare l'indipendenza dell' artista, e di diffondere nei giovani il gusto degli studi elevati, come pure la conoscenza dei migliori modelli. L'organizzazione dei funerali di Michelangelo (1564) la pose in luce un anno appena dopo la sua fondazione. Ben presto, ad onta della rapida degenerazione della Scuola fiorentina, essa divenne il modello su cui si regolarono tanto in Italia che all'estero. Tiziano, Paolo Veronese, il Tintoretto, gli scultori Alessandro Vittoria e Cattaneo Danese, il grande architetto Palladio, appartennero quasi sin da principio al novero dei suoi membri onorari.

Lasciando da un lato, per oggi, la storia di quest'istituzione più di tre volte secolare, che ha reso servigi eminenti, mi dedicherò alle collezioni formate per le sue cure, cioè ad una scelta di pitture preziosissime riunite sotto il titolo di Galleria antica e moderna, che ha sostituito quello di Museo dell'Accademia delle Belle Arti. Il colossale *Davide* di Michelangelo è esposto in una sala a parte. Nella stessa guisa che la galleria Pitti viene a rinforzare il Museo degli Uffizi, per quanto riguarda il XVI secolo, la collezione dell'Accademia gli offre un appoggio pel periodo anteriore.

La sua forza risiede anzitutto nelle opere dei trecentisti: Cimabue, Giotto e i suoi allievi, Ambrogio Lorenzetti, l' eminente pittore senese, e una quantità di altri maestri hanno tutti qualche pagina che li rappresenta: Madonne ancora impersonali,

nello stile e concetto di quelle dei Bizantini, scene della Passione piene di realismo, evocazioni della storia romana. Secondo i generi, domina la tradizione, ove s'afferma il progresso; nell'opera stessa di Giotto, i cosidetti quadri di divozione, la Vergine e il bambino conservano qualche cosa di jeratico; le figure hanno già il gesto, ma non ancora l'espressione. All'incontro nella *Presentazione al tempio* del Lorenzetti (1342) le velleità archeologiche si fanno strada: l'edificio centrale è ornato di genii con festoni, imitazione dei modelli classici.

San Giovanni Battista, frammento della tavola del Verrocchio (Accademia).

La transizione tra il medio evo e il Rinascimento è rappresentata da una serie di lavori di capitale importanza: l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabiano (1423), ad un tempo così fresca, vivace e solenne; l'*Incoronazione della Vergine* di Fra Filippo Lippi, pittura disgraziatamente rovinata dai restauri; poi la *Deposizione dalla Croce*, e il *Giudizio finale* del Beato Angelico. Fermiamoci innanzi a queste due pitture: la *Deposizione* si distingue per la fermezza della fattura ed il patetico che vi domina. Una volta, una sola volta, il maestro ha sacrificato al realismo: uno per lo meno dei suoi personaggi è un ritratto, e i suoi abiti sono quelli dell'epoca. Quanto al *Giudizio*, esso ci mostra il pittore mistico e che si dedica, ma senz'alcun successo, ad un tema che non era adatto al suo pennello; se riuscì benissimo a dipingere la gioia degli eletti, le loro estasi, non si può dire altrettanto per ciò che riguarda l'espressione di sofferenza dei dannati, cosa questa per la quale il suo pennello non avea abbastanza potenza, nè sufficiente ampiezza.

La Deposizione dalla croce, di Filippino Lippi e Pietro Perugino (Accademia).

Un altro ecclesiastico fiorentino, d'una condotta ben meno esemplare di quella di Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, contribuì ben più a far progredire l'arte sua. Nato verso il 1406 da umile famiglia — il padre era un macellaio — egli fu posto all'età di otto anni in un collegio, ma si mostrò tosto refrattario ad

ogni cultura letteraria, non sentendo vocazione che per la pittura. Non c'era minor agitazione nel suo carattere che nel suo spirito; come la sua ardente curiosità gli fece seguire di buon'ora il vessillo dei naturalisti, così l'instabilità del suo umore gli fece intraprendere molti viaggi e tentare infinite avventure. Preso dai corsari, durante una sua gita in mare, conobbe per diciotto mesi le dolcezze della schiavitù tra i Musulmani. Dopo il suo ritorno in Italia, la sua condotta fu oggetto di scandali, su cui non mi indugierò qui certamente. I particolari si possono leggere nel Vasari, il cui racconto fu confermato dai documenti scoperti in seguito.

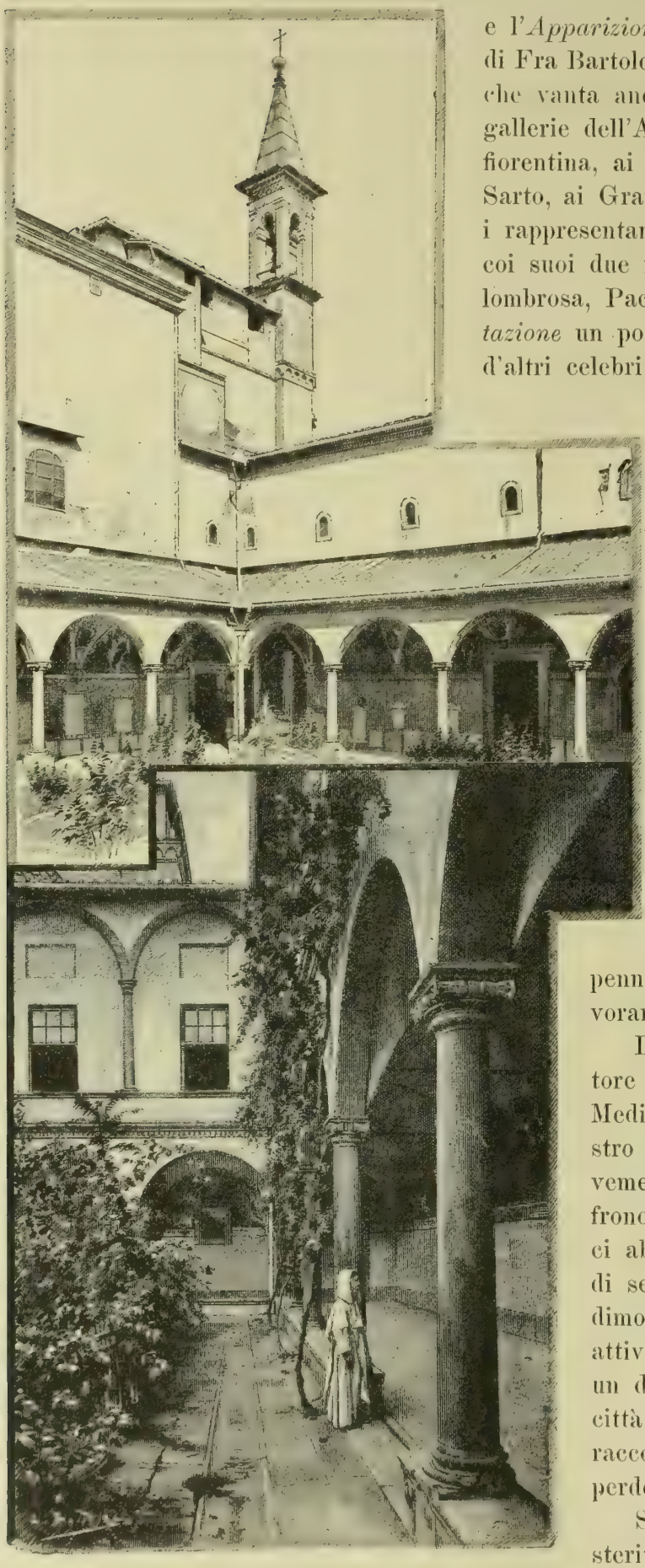
Come pittore — e io non ho da giudicarlo che sotto questo punto di vista — Fra Filippo si distingueva per la chiarezza e la precisione della sua caratteristica (i suoi tipi hanno una sicurezza rara), per combinazioni ingegnose, piccanti. Come sono fini i profili delle sue Vergini, come sono inattese, originali le sue composizioni! Nessuno odiò quanto lui le regole e le convenzioni! Talvolta nei suoi affreschi della cattedrale di Prato si compiace, come prima di lui il suo maestro Masaccio negli affreschi della chiesa del Carmine, nel presentarvi imponenti assemblee composte dei suoi amici o protettori; tal altra volta, come nell' *Incoronazione della Vergine* nella cattedrale di Spoleto, evoca dei cori d'angioli, presso ai quali pone dei patriarchi, dei profeti, volti emaciati o feroci.

La visita a Santa Elisabetta, del Pacchiarotti (Accademia).

A sua volta Sandro Botticelli si presenta a noi con una delle sue più seducenti creazioni, la *Primavera*, così fresca, così olezzante! Che qualità superiori, quale strano e piccante miscuglio d'ingenuità e d'audacia, di grazia e di malinconia! Si dimenticano le numerose traccie d'arcaismo, — i personaggi magri, angolosi, il colorito duro e troppo secco, — tanta è la gioventù e la penetrante dolcezza che ha trasfuso il maestro nella sua tela.

Un altro celebre lavoro, il *Battesimo di Cristo*, ha riunito in un' opera comune il Verrocchio e Leonardo da Vinci, il maestro e l'allievo, ma un allievo che non dovea tardar molto a superare il maestro. Non so se sia vero l'aneddoto riportato dal Vasari, ad ogni modo è ben trovato: dicesi che Verrocchio vedendo l'angiolo aggiunto nel suo quadro dal giovane Leonardo, abbia buttato via per sempre il pennello, scoraggiato innanzi a quella grazia insuperabile. Infatti era impossibile opporre creazione più luminosa a figure più secche, più dure, più prosaiche.

Colla *Deposizione della Croce* cominciata da Filippino Lippi, terminata dal Perugino,



Il primo ed il secondo chiostro del convento di San Marco.

e l'*Apparizione della Vergine a san Bernardo,* di Fra Bartolomeo, noi giungiamo al XVI secolo, che vanta anch'esso più d'un capolavoro nelle gallerie dell'Accademia. Ai corifei della scuola fiorentina, ai Lorenzo di Credi, agli Andrea del Sarto, ai Granacci, ai Bronzino, si associarono i rappresentanti delle scuole vicine; il Perugino coi suoi due magnifici ritratti di monaci di Vallombrosa, Pacchiarotto, di Siena, colla sua *Visitazione* un po' dura ed arcaica, e una quantità d'altri celebri maestri.

Il convento di San Marco non ha il carattere monumentale di quelli della Vernia, d'Assisi, di Montecassino. Situato in una pianura, nell'interno d'una città, sarebbe stato difficile dargli l'aspetto d'una fortezza. Tutto vi respira la grazia più della potenza; per cui non fu difficile mutarlo in un museo: non si trattava che di render accessibili al pubblico i capolavori di cui l'ha popolato Fra Angelico. Nove anni della vita del pio domenicano scorsero tra queste mura, e per nove anni il suo pennello non cessò un istante di lavorare.

Dell'edificio, sebbene ne sia fondatore un mecenate quale Cosimo dei Medici, architetto ne sia stato un maestro del valore di Michelozzo, dirò brevemente: claustri, sale e cappelle ci offrono la forma leggiera e graziosa a cui ci abituò il Primo Rinascimento. Nulla di severo, nè d'ascetico; era la vera dimora conveniente a dei frati pii ed attivi, destinati a vivere, non già in un deserto, ma nel mezzo d'una vasta città affaccendata. La devozione e il raccoglimento non dovevano tuttavia perdervi i loro diritti.

San Marco vanta innanzi alla posterità due nomi celebri, un grande artista ed un riformatore candido e vio-

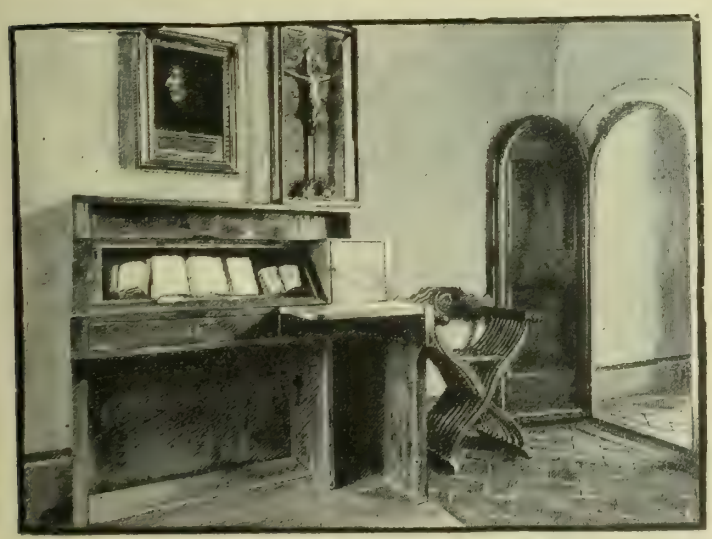
lento ad un tempo, quali il Beato Angelico e Frate Girolamo Savonarola. Ambidue hanno onorato l'Ordine dei Domenicani, l'Ordine dei Frati Predicatori, col loro talento e le loro virtù, ma se il primo ha adornato quelle pareti d'immagini tenere e mistiche, di visioni paradisiache, il secondo v'ha lasciato dei ricordi tragici, poichè sotto il velo dell'umiltà egli nascondeva un orgoglio immensurabile, considerandosi un vaso d'elezione, il giusto tra i giusti.

Uno dei corridoi del convento di San Marco.

Non starò qui a ricordare i suoi principii, la sua ostilità contro i Medici, che avevano costrutto il convento che lo ospitava, i suoi attacchi contro i costumi dei suoi concittadini, e contro la corte di Roma, il suo contegno rimpetto a Carlo VIII di Francia, la sua deplorevole fine; sono tutti ricordi famigliari a coloro che hanno soltanto sfogliato la storia della Repubblica fiorentina. Dal punto di vista dell'arte intanto — e in una città quale Firenze è precisamente questo principio che deve dominare — la sua influenza fu più durevole che non si creda. La pittura mistica, compromessa dal razionalismo dei Medici, tornò a metter radici in conseguenza de' suoi sforzi. Il riformatore ebbe la fortuna d'aggruppare attorno a sè una serie d'artisti di gran talento, quali i Della Robbia, Lorenzo di Credi, il Perugino, Fra Bartolomeo, e molti altri rimasti fedeli all'ispirazione religiosa.

Il convento di San Marco non si rialzò più dopo il colpo ricevuto; la sua storia, altrettanto breve quanto brillante, termina colla morte del Savonarola. Visto di cattivo occhio dai Medici del secolo XVI, che vi indovinavano un sordo rancore, non fece più che vegetare. Un viaggiatore della fine del XVII secolo, Misson, ci mostra i monaci intenti alla composizione dei balsami e dei profumi: " Ce ne siamo fatti una provvista presso di loro, aggiunge il Misson, ed ebbimo spesso il piacere di aggirarci nei loro claustri e nei loro giardini ove tutto è profumo in tale stagione; ove non si respira che effluvii di cedri e gelsomini! „ Come siamo lontani dal Savonarola e da Frate Angelico!

Ai nostri giorni il R. P. Marchese ha conferito alquanto lustro al convento domenicano colle sue belle pubblicazioni sugli artisti appartenenti al suo Ordine — e il loro numero è legione. L'eleganza dello stile di questo scrittore, come pure la ricchezza delle sue informazioni, gli valsero il nome di " Vasari del secolo XIX „. Io ebbi l'onore di corrispondere con questo erudito, altrettanto modesto quanto distinto, e passai delle ore piacevolissime nella sua cella di Santa Maria del Castello a Genova, ove egli s'era ritirato, ed ove è morto alcuni anni or sono. Egli avea conservato la memoria e l'affabilità, ma l'indeboli-


La cella del Savonarola nel convento di San Marco.

Il Ponte Vecchio.

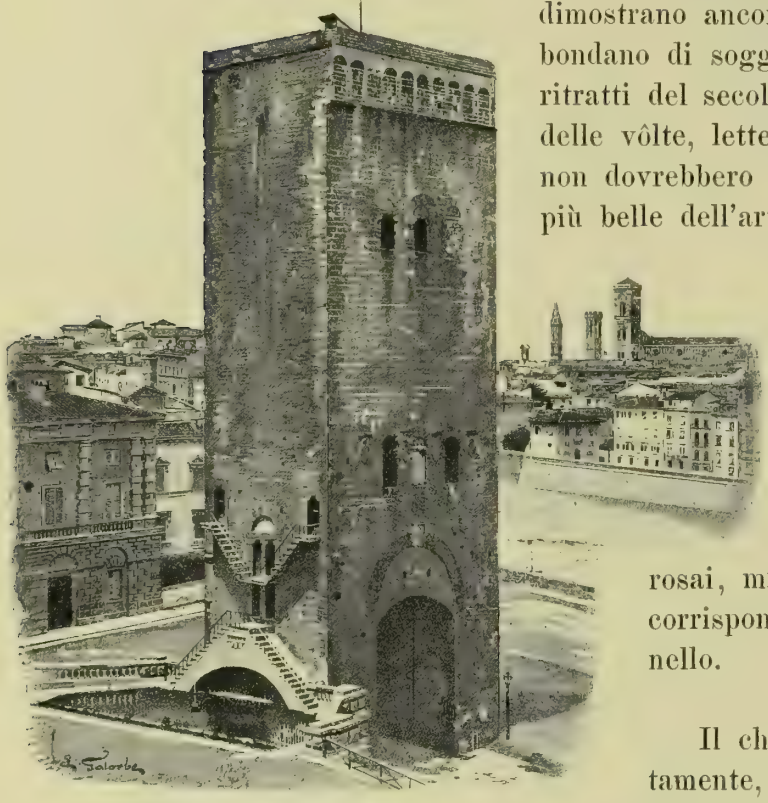
Firenze. – La riva sinistra, veduta dal Palazzo Vecchio.

mento della vista non gli consentiva più di dedicarsi al lavoro, e fu uno dei suoi colleghi, il R. P. Bonhora, superiore del convento di Bologna, che ha riveduto sotto la sua direzione la quarta edizione del suo libro classico: *Le memorie sulla vita dei più celebri artisti domenicani.*

Soppresso nel 1866 come convento, San Marco fu riunito alla direzione dei Musei fiorentini; bastò lasciarlo tale e quale per farne un santuario dell'arte.

Qui nessuna barriera tra il mondo esterno e la vita contemplativa, che presupponga qualsiasi clausura. Appena varcata la soglia, ci ritroviamo nel chiostro principale, detto di Sant'Antonino; un semplice muro lo separa dalla piazza San Marco.

La prima impressione non è favorevole. Se gli affreschi eseguiti dal Poccetti nelle lunette del chiostro dimostrano ancora un certo sentimento decorativo e abbondano di soggetti strani se non edificanti, gli orribili ritratti del secolo XVII, o del XVIII, dipinti agli spigoli delle vôlte, letteralmente disonorano un santuario in cui non dovrebbero esservi che le produzioni delle epoche più belle dell'arte. Per fortuna, di quando in quando, in mezzo a tali note discordi, si fa sentire il canto soave del Beato Angelico; qui, sopra una porta, egli ha dipinto san Domenico, a mezzo corpo, col libro della regola e la disciplina; altrove san Domenico ai piedi della croce, o Cristo in abito da pellegrino. Un delizioso lembo di giardino, con rosai, mirti, trifogli e varie erbe alla rinfusa, corrisponde alle nobili creazioni del mistico pennello.



La porta San Nicola.

Il chiostro di Sant'Antonino comunica direttamente, o per mezzo di vestiboli, colla sala capitolare, il gran refettorio e il piccolo refettorio.

La sala capitolare deve la sua fama ad un affresco del Beato Angelico, certo la composizione più monumentale fra quelle del pio pittore domenicano: la *Crocifissione.* Egli ha riunito agli attori e agli spettatori di questo gran dramma tutti coloro che il fervore della fede mise in qualche modo a contatto col martire del Golgota: san Domenico, san Francesco e parecchi altri santi dimostrano la loro venerazione, il loro dolore cogli atteggiamenti ed i gesti più varii e commossi.

Qui, dinanzi a tale capolavoro, non si può a meno di parlare un po' più diffusamente del suo autore, di questo artista davvero eccezionale. Entrato a vent'anni nell'Ordine di San Domenico, Fra Angelico ebbe residenza dal 1409 al 1418 a Cortona, che conserva tuttora parecchie sue opere; dal 1418 al 1436 egli abitò Fiesole; dal 1436 al 1445, Firenze; dal 1445 al 1455, Roma, ove morì a sessantott'anni.

Nell'evoluzione della pittura italiana, il Beato Angelico non ha che una parte secondaria. Confondendo le pratiche della miniatura, cioè l'uso dell'oro e dei colori

crudi, con quelle della pittura da cavalletto, egli meglio che preparare l'avvenire, ricorda il passato. La sua nota dominante è un dolce misticismo; i suoi personaggi, staccati dalle cose del mondo, vivono in un'atmosfera ideale. Egli sa pure esprimere la tenerezza materna, il dolore delle pie donne ai piedi del Crocifisso, il loro stupore vedendo la tomba vuota, e allorchè l'angelo dice loro: " Colui che cercate non è qui; egli è risorto.... ", alcuni atteggiamenti, alcuni gesti, per la loro eloquenza ricordano Giotto, il gran drammaturgo del XIV secolo.

Anche presso di lui l'ispirazione è quella d'un artista in ritardo; il suo dolce misticismo, i suoi slanci di tenerezza, le sue visioni celestiali sono un ultimo riflesso del medio evo. Nulla gli è più estraneo delle tendenze realistiche che dominavano sin d'allora nella pittura fiorentina: una sola volta egli si permise, nella *Deposizione della Croce*, dell'Accademia di Belle Arti, d'introdurre tra gli attori della sacra storia il ritratto di uno dei suoi contemporanei, l'architetto Michelozzo.

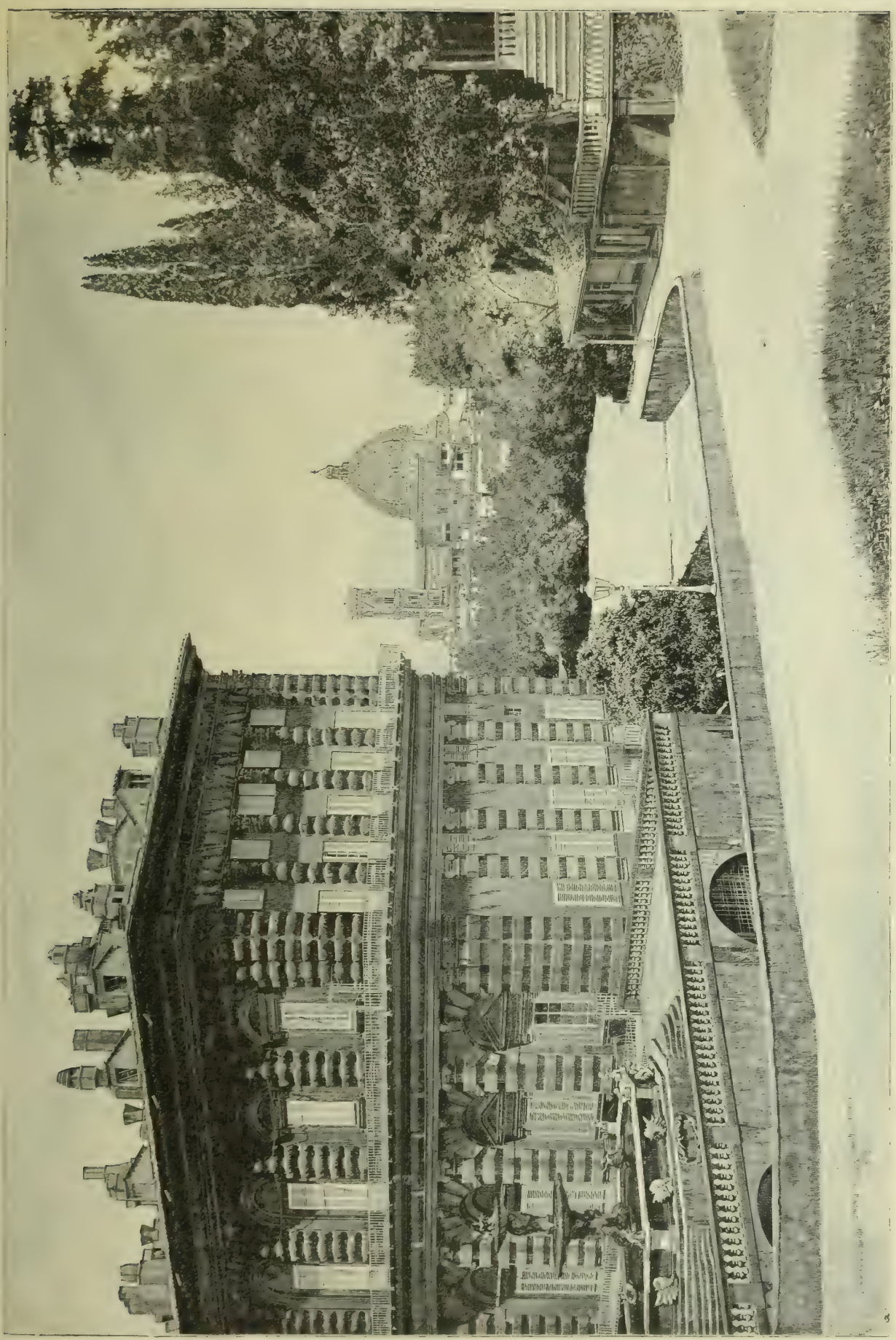
Continuando la nostra esplorazione, noi penetriamo nel gran refettorio per mezzo d'un vestibolo affatto nudo. L'affresco che vi si trova non è di Fra Angelico. Il suo autore, G. Antonio Sogliani (1536), non aveva evidentemente abbastanza talento per adempiere all'impegno assegnatogli: celebrare *San Domenico e i suoi fratelli serviti dagli angeli*. Egli non riuscì a fondere in un'armonia comune i costumi bianchi e i costumi neri degli attori, ma, ciò ch'è peggio, non seppe dare della grandiosità e neppure del carattere alle fisonomie che sembrano però derivare da ritratti. La decorazione di questa sala lunghissima è completata da una *Crocifissione* — abbastanza comune — di Fra Bartolomeo, e da un pergamo che serviva al frate incaricato di leggere preghiere o esortazioni durante i pasti.

Come il refettorio grande, anche il piccolo non ha altro ornamento che un affresco, firmato però con nome celebre: la *Cena*, di D. Ghirlandajo. È un lavoro grave, nutrito nel colore, ma pesante e senz'effetto; l'artista ha voluto ritrarre la sorpresa dei discepoli nel momento in cui il loro maestro pronuncia le parole: " Uno di voi mi tradirà ... Ma il problema era terribilmente arduo per un quattrocentista. Mentre uno degli apostoli congiunge le mani in atto di dolore, ed un secondo si scopre il petto, la maggior parte degli altri — figure prive di garbo — restano impassibili. Così com'è, la composizione serve a misurare l'abisso che separa Leonardo da Vinci dai suoi predecessori. Notiamo alcuni tratti che dimostrano il quattrocento: i nimbi d'oro mobili, le ciliege sparse sulla tavola, il gatto che sta presso Giuda, il pavone che fa la ruota, il boschetto d'aranci che serve di sfondo.

Al primo piano del convento stanno tre vasti corridoi, dei quali due hanno ai lati una fila di celle: una quarantina in tutto. Queste sono a vôlta, e ciascuna di esse forma un'abitazione a parte; ma un soffitto di legno le ricopre tutte come sotto un'egida comune. Trattasi di stanze anguste (cinque passi di lunghezza per quattro di larghezza). La luce che vi penetra da una piccola finestra centinata non serve che a tradirne la nudità. Unico ornamento, ma un gioiello inestimabile, alcuni affreschi di Fra Angelico, come il *Cristo in croce*.

L'estremità del secondo corridoio è occupata da tre celle che servirono di dimora al Savonarola. La divozione dei posteri v'accumulò le reliquie del martire: libri che gli appartennero, un rosario, delle stoffe, ecc. Come opere d'arte, delle Madonne, abbastanza

Il Palazzo Pitti.



La facciata posteriore del palazzo Pitti.

grossolane, dipinte ad affresco da Fra Bartolomeo, e un bassorilievo moderno (1873) rappresentante *Savonarola che predica.*[1]

Sovra uno di questi corridoi si apre la libreria del convento, per l' addietro così ricca, e oggidì spogliata di una parte dei suoi manoscritti a profitto della Laurenziana. La porta è ricca di stemmi dei Medici. La sala stessa, abbastanza lunga, è tagliata in tre da due file di colonne, e rischiarata insufficientemente da oculi. Nessun partito preso presiedette alla decorazione. Degli armadi dipinti in grigio contengono preziosi lavori di miniaturisti fiorentini del secolo XV. Qui, in un *Graduale* (n.° P), illustrato da Fra Benedetto da Mugello, si ammira un *Davide* inginocchiato; altrove in un *Libro dei salmi*, attribuito a Monte di Giovanni, la *Consegna delle chiavi a san Pietro.* È la nota mistica, cara al Beato Angelico, che si fa strada attraverso il lusso dell'illustrazione, e che domina nelle iniziali brillanti d'oro, e negli ornati sparsi di azzurro.

XIII.

Riva sinistra dell'Arno. — Il palazzo Pitti. Il giardino Boboli. - Santo Spirito e il Carmine. Ultima occhiata.

Il venerabile Ponte Vecchio, che noi seguiamo per passare l' Arno, si collega ad un quartiere più irregolare che pittoresco, in cui emergono, se non molti monumenti maestosi, per lo meno alcune storiche dimore. Tali sono la casa del Machiavelli, il Palazzo del Guicciardini, e un po' più in su la casa di Galileo. Ma se varchiamo le alture che dominano Firenze da questo lato, quanti splendidi panorami, quanti punti di vista deliziosi! La Via della Costa San Giorgio col suo ripido pendìo e le sue file di case, la fortezza del Belvedere, il Piazzale di Michelangelo, la Basilica di San Miniato, il Viale dei Colli, Bellosguardo! In poche parole, se sulla riva destra predominano le impressioni artistiche, qui c'è più campo alla fantasia. È così bello il gironzare in quel dedalo di antichi muri, di cipressi o di quercie verdi! Già il giro dei bastioni, dalla vetusta porta di San Nicola sino alla Barriera di Bellosguardo, procura godimenti infiniti!

Tre monumenti sulla riva sinistra reclamano per diverse ragioni i nostri omaggi: il Palazzo Pitti, la Chiesa di Santo Spirito e la chiesa del Carmine, senza parlare d'una quantità d'edifizi secondari, dei quali ognuno possiede il suo palladio, e pone la sua nota in questo vasto concerto.

La storia del Palazzo Pitti è tutta un' epopea: Luca Pitti, più temerario del suo contemporaneo Cosimo dei Medici, risolse, nel 1440, d' innalzare una dimora che do-

[1] Un busto, accompagnato da un' iscrizione, ricorda un episodio della storia dei nostri musei nazionali, che destò per l' addietro gran rumore: l' acquisto d' una terracotta, che si credeva datasse dal Rinascimento, mentre non era che una composizione moderna. Traduco testualmente l'epigrafe, o meglio l'epigramma: " Fu eseguito da Giovanni Bastiani, morto a Firenze il 29 giugno 1868; è destinato a ricordare il suo busto di Girolamo Benivieni, lavoro così ottimo che si attribuì a maestri del secolo XVI ".

Ritratto di mano di Andrea del Castagno. (Palazzo Pitti).

vesse eclissare ogni altra dimora d'Italia, o, per usare le espressioni del Machiavelli, " un palazzo più grande di qualsiasi altro eretto sin a quei giorni da un privato „. Egli fu tosto servito dal Brunellesco che gliene fornì i disegni, ma abbandonò la direzione dei lavori al suo allievo Luca Fancelli, l'abile architetto dei marchesi di Mantova. Nel 1466 Luca potè inaugurare il corpo principale del fabbricato. Il palazzo non aveva allora che una facciata di sette finestre.

Ma con tale gigantesca costruzione, i Pitti si esaurirono. Nel 1549, essi dovettero cedere il palazzo a Cosimo I, che vi s'installò sin dall'anno seguente. Questo principe incaricò nel medesimo tempo Ammanati di curare l'interno, e costrurre la parte posteriore, che dà sul giardino Boboli (1550-1560). Ma non s'arrestarono qui i lavori d'appropriazione e d'ingrandimento: nel secolo XVII, i Parigi triplicarono la lunghezza del pianterreno e del primo piano, limitandosi ad aggiungere sei finestre al piano superiore; dal 1763 al 1839, Ruggieri e Poccianti eressero le due ali che sporgono sulla piazza.

Era impossibile sviluppare e completare meglio di così l'opera del Brunellesco; era pure impossibile penetrare meglio di così nell'idea dell'iniziatore. Le costruzioni che sostengono le ali, e che hanno esse medesime l'altezza d'una casa, conservano la semplicità, la severità delle linee dell'edificio che circondano, la sua selvaggia grandiosità. Persino la piazza, nella sua nudità coi suoi noiosi ciottoli, concorre a rialzare l'effetto.

Deposizione nel sepolcro del Perugino. (Palazzo Pitti).

Nell'interno del palazzo, tutto respira una magnificenza regale: sulle vôlte, delle splendide pitture si confondono alle cariatidi in stucco, esuberanti di vitalità: sui muri si stendono ricchi panneggiamenti di seta rosso-ciliegia o verde, che diversamente dalle nostre carte dipinte non fanno concorrenza alcuna ai quadri, perchè le stoffe assorbono la luce, in luogo di rifletterla. Dinanzi ai capolavori, o negli angoli delle sale, delle belle sedie dorate, su cui ogni più umile visi-

tatore può sedersi. Se il titolo " Uffizi ", che ha qualchecosa di plebeo, spiega la disposizione sobria e alquanto democratica di quel museo, il ricordo di Pitti, l'orgoglioso patrizio, imponeva invece ai suoi successori l'obbligo di fare qualche cosa di grandioso.

Ciascuna delle dodici sale prende il nome dalle pitture che ne formano la decorazione: sala dell'Iliade, sale di Saturno, di Giove, di Marte, d'Apollo, di Venere, dell'educazione di Giove, di Ulisse, di Prometeo, della Giustizia, di Flora e dei Putti.

La galleria Pitti non è un'aggiunta al Museo degli Uffizi. Principii affatto diversi hanno presieduto alla sua formazione. Organizzandola, i Medici consultarono il loro piacere individuale, anzichè l'interesse generale: dopo aver fatto tanto pel pub-

La sala di Apollo al Palazzo Pitti.

blico, bisogna pur riconoscere ch'era nel loro diritto disporre come meglio credevano i loro appartamenti privati! Ne risultò che Pitti non offre il carattere metodico degli Uffizi; ma se le serie vi sono meno complete, se l'insieme n'è meno istruttivo, in compenso i capolavori vi sono in numero assai maggiore. Agli Uffizi parecchie pitture non hanno altro interesse che come documenti della storia dell'arte; a Pitti non c'è da badare che al valore intrinseco d'ogni lavoro. Nessuna preoccupazione circa la cronologia; si esiliarono, quasi con deliberato proposito, i trecentisti e la scuola di Giotto. All'incontro, il tentativo — tale quale sapevano farlo i Medici — ha messo capo al periodo in cui la pittura italiana è giunta al suo completo sviluppo, al periodo che corrisponde all'Età dell'Oro, e alla Fine del Rinascimento. Il Perugino, Raffaello, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Bronzino, Giorgione, Tiziano, Paolo Veronese, eccovi i signori di

La Madonna col Bambino, di Murillo.

La Balia dei Medici,
di Paris Bordone.

Ritratto di Orefice, attribuito
al Ghirlandajo.

Ritratto d'uomo,
di Lorenzo Costa.

Ritratto di donna,
di Scuola Veneziana

Il Cardinale Bentivoglio, del Van Dyck.

I quattro filosofi, del Rubens.

Alcuni quadri del palazzo Pitti.

questa dimora. Del secolo seguente si distinguono Rubens e Van Dyck, l'uno col ritratto dei *Quattro Filosofi*, e diverse altre tele, l'altro con quello del *Cardinale Bentivoglio;* Murillo ha due belle Madonne, Velasquez tre ritratti, tra i quali quello di *Filippo IV a cavallo;* Rembrandt ha pure due ritratti, di cui uno lo rappresenta con un mantello di velluto, un collare d'acciaio, e una catena d'oro.

I Primitivi contano al Palazzo Pitti pochi lavori, ma questi pochi veramente magnifici. Il *Lamento attorno al cadavere di Cristo*, dipinto nel 1495, è la più eloquente tra le composizioni del Perugino.

Il ritratto era in quell'epoca una delle glorie della scuola fiorentina. Nulla di più vero e di più distinto ad un tempo di quelle effigie, di profilo o di prospetto, in cui ci vediamo sfilare innanzi tutta la società fiorentina. In quei tempi ignoravansi i ritratti in piedi, e per esprimerci più generalmente, i ritratti drammatizzati, dagli atteggiamenti mossi, dalla messa in scena interessante. Si concentrava tutta l'attenzione sul volto, e bisogna dire che si operarono qui dei veri miracoli.

Il Palazzo Pitti contiene alcuni di quei ritratti d'un'assoluta sincerità e d'un realismo implacabile: tale è la pretesa Simonetta, di Botticelli, col suo collo interminabile, il suo naso lungo, i suoi capelli mal disposti e il suo sguardo offuscato.

Un ritratto d'un giovane, attribuito ad Andrea del Castagno, ha della grandiosità, pel suo spiccato carattere. Un altro, di Lorenzo Costa di Ferrara, per la sua brutalità ricorda i Fiamminghi.

I ritrattisti del secolo seguente si sforzano di dare ai loro modelli maggior poesia, e di completare la loro fisonomia mediante una messa in scena. Se Ridolfo Ghirlandajo ha realmente dipinto i due ritratti che gli si attribuiscono oggidì: il *Giovane Orefice* e la *Monaca,* quest'ultimo a lungo esposto sotto il nome di Leonardo da Vinci, bisogna convenire ch'egli ha aggiunto un elemento all'arte dei Primitivi: quanta vivacità ha mai posto nel primo, e altrettanta nobiltà e poesia nel secondo!

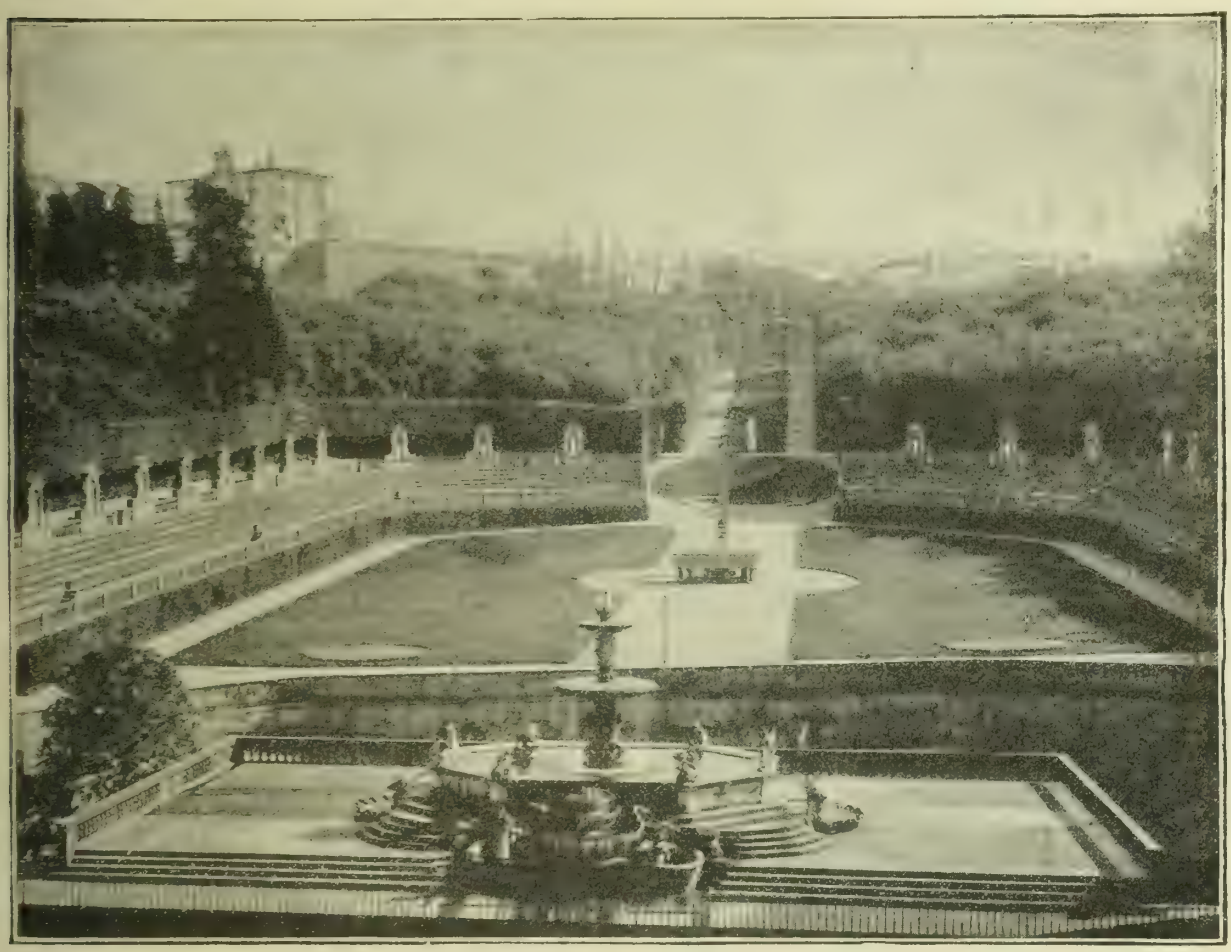
La galleria non possiede meno di nove o dieci Raffaelli, quasi tutti di primo ordine: la *Vergine del granduca*, la *Vergine del baldacchino,* la *Vergine della seggiola,* la *Visione d'Ezechiele*, i ritratti ancor così timorosi di *Doni e sua moglie,* quelli tanto sicuri ed audaci, d'*Inghirami*, di *Giulio II*, di *Leone X.* Analizziamo rapidamente qualcuna di queste celebri tele.

Arrivando a Firenze, Raffaello, benchè emancipatosi sotto altri riguardi, era ancor abituato a rappresentare la Vergine nell'atteggiamento timido e raccolto tanto caro agli Umbri. È così ch'egli la rappresenta in un disegno dell'Università di Oxford. Poco alla volta egli le conferì maggior libertà, rinunciando nel medesimo tempo a quel tipo alquanto arcaico e convenzionale, per riprodurre invece i lineamenti di qualche bella Fiorentina. La più antica tra quelle Vergini è probabilmente la *Vergine del Granduca,* del Palazzo Pitti (tale titolo le fu dato in seguito all'ammirazione di uno dei sovrani della Toscana che se la portava dietro persino in viaggio). L'aspetto ne è ancor timido: trattasi d'una giovane madre, in piedi, gli occhi bassi, piena di raccoglimento, col bimbo seminudo tra le braccia: questo ci dà il tipo prediletto del maestro; un bel ragazzo, paffutello, col naso un po' breve, gli occhi pieni di vita, le mani rotondette, in atto di guardare innanzi a sè con maggior sorpresa che timore. In una parola, la concezione del soggetto è realista, ma nel senso migliore; una madre simpaticissima col suo figliuoletto, e non già la Regina dei cieli col Salvatore del mondo.

Osserviamo a questo proposito la docilità del genio di Raffaello e il suo tatto squisito: egli dipinge per gli Umbri, cioè per dei buoni provinciali, che ignorano le

licenze dell'arte fiorentina, oppure, se non le ignorano, sono pieni d'avversione per una pittura così profana che contrariava i loro sentimenti più intimi e più rispettabili. Ebbene egli, che avea già creato parecchie Vergini fiorentine, seducentissime, ritorna qui alla tradizione severa della Scuola umbra. La Vergine del duca di Ripalda, colla testa coperta con un lembo del suo manto, i piedi nascosti sotto la veste, o per lo meno velati, il contegno grave, quasi austero, dista dalla *Vergine del Cardellino* del Museo degli Uffizi, quanto è lontana la stessa arte umbra dall'arte bizantina.

L'ultima, cronologicamente, delle grandi composizioni sacre, che segnavano i primordi della carica di Raffaello a pittore ufficiale della Chiesa romana, è la *Vergine dal*

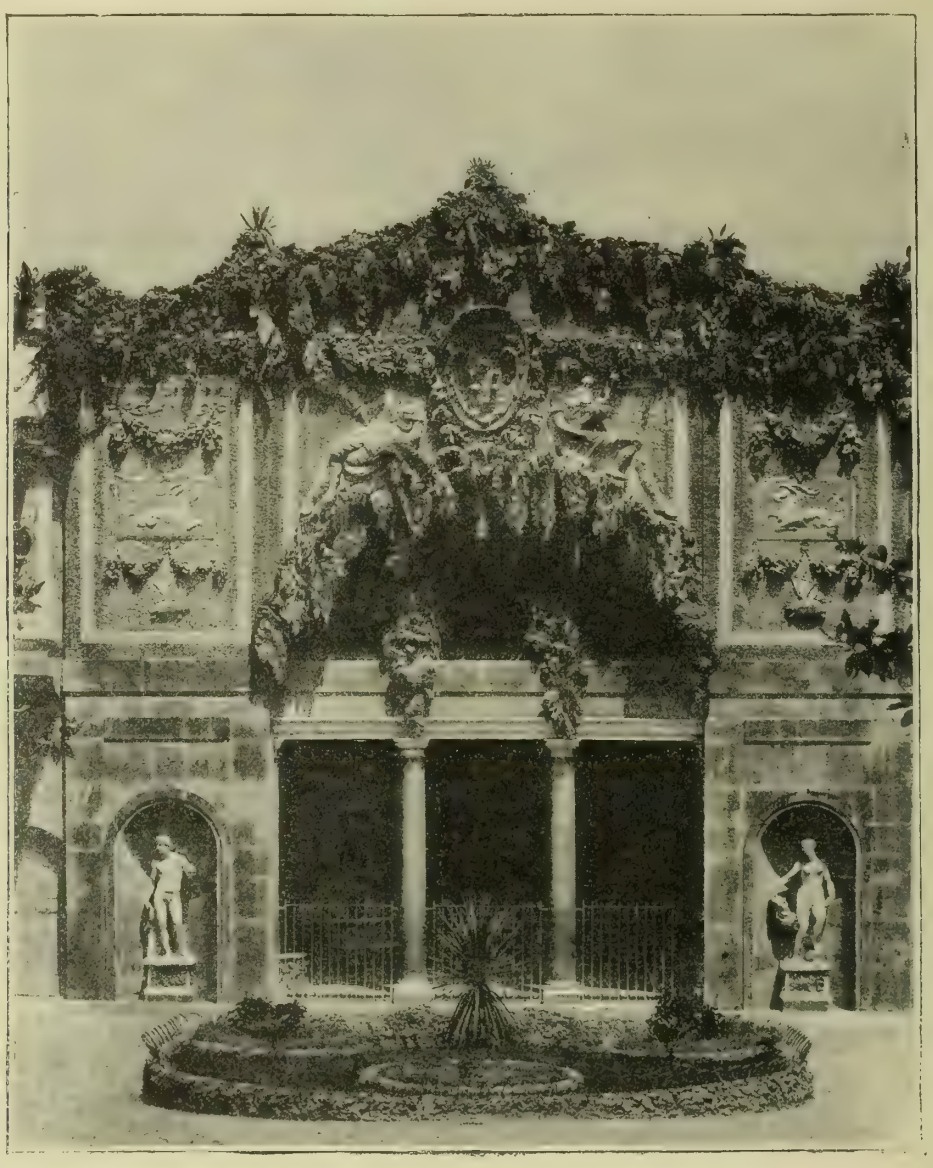


Il giardino Boboli.

baldacchino. Tale lavoro solenne, disgraziatamente incompleto, come disposizione si avvicina agli *Sponsali del Bambino Gesù con Santa Caterina*, e alla *Concezione* di Fra Bartolomeo, esposti il primo pure al Palazzo Pitti, il secondo al Museo degli Uffizi. Al primo momento si è tentati di sospettare Raffaello di plagio, ma gli *Sponsali* datano dal 1512 e la *Concezione* è ancor posteriore; dunque è più probabile che Fra Bartolomeo abbia posto a contribuzione Raffaello, se però si può ammettere che l'eminente artista domenicano abbia mai potuto pensare di fare un torto al suo illustre socio, abusando della sua parte di patrimonio conquistato in comune. Presso Raffaello la composizione offre una ricchezza e una solennità a cui il giovane maestro non ci aveva abituati sin qui, sebbene siavi maggior serenità e gaiezza che gravità negli

attori, cioè nei quattro Apostoli, o Padri della Chiesa, che stanno ritti dinanzi al trono della Vergine.

Si prova una certa compiacenza nel figurarsi il giovane Urbinate percorrere Firenze in qualche bella sera d'estate, ispirandosi in questa natura così ricca e così varia, sotto questo cielo d'una meravigliosa trasparenza, ove le ombre si risolvono in torrenti di luce, in tutte le infinite memorie storiche. La *Vergine del Cardellino* riassume in sè quelle



La grotta del giardino Boboli.

calme e serene aspirazioni, per le quali il giovane maestro dovea trovare una formula ancor più perfetta nella *Bella Giardiniera* del museo del Louvre.

Il palazzo Pitti possiede un giardino che è il più vasto e più bello di Firenze, il giardino Boboli (il nome gli proviene dalla collina su cui si stende). Se altrove il Rinascimento ha posto la sua impronta sui monumenti in pietra, qui ha conformata al suo gusto la stessa natura — alberi, siepi, aiuole — dandole sin dal regno dei primi Medici il carattere che conserva già da tre secoli.

Penetrando nel giardino Boboli dal lato della Porta Romana (porta senz'alcun carattere, fiancheggiata da due leoni coricati) scorgiamo anzitutto le costruzioni del palazzo, circondate da una selva di camini. Sopra un verde tappeto saltellano i polli. Sono le tre: le campane d'una chiesa vicina suonano il vespro; una salita conduce al palazzo, innanzi al quale si stende un ampio cortile nudo, coll'unico ornamento cioè di una gigantesca vasca di marmo a teste di leone, in cui starebbe comodamente una intera famiglia. — Degne di nota pure alcune statue, e un *Pegaso*. Sin qui tutto è di una estrema severità.

I viali, cosparsi di ghiaia, si stendono a perdita d'occhio tra siepi di lauri, vere foreste (qualcuna misura cinque o sei metri d'altezza), tagliate e uguagliate: più avanti

La piazza e la chiesa di Santo Spirito.

esse sono costeggiate da cipressi o da verdi quercie. In faccia, sulla collinetta, Bellosguardo, in fondo la torre Torrigiani; a destra l'insuperabile panorama di Firenze. Attraverso i rami di queste foreste vergini si scopre il campanile del Palazzo Vecchio, e un estremo lembo di Fiesole.

Si comprende subito che il giardino Boboli non è affatto il giardino italiano dagli eleganti disegni, il giardino a salite ed a terrazze, in una parola non è il giardino architettonico come quelli di Tivoli e di Frascati. Queste siepi di lauri secolari, ove regna il silenzio più profondo, quest'esuberante vegetazione che cresce liberamente formano davvero il fondo quale poteva sognarlo Luca Pitti pel suo palazzo così originale e così strano tra tutti.

Gli splendori della natura qui fanno dimenticare le meraviglie dell'arte. Eppure anche

questa v'occupa il posto che le spettava di diritto in ogni creazione dei Medici: una grotta monumentale adorna di alcune delle statue di *Schiavi* che Michelangelo destinava alla tomba di Giulio II, bacini, vasche, colonne, obelischi egiziani, provenienti dalla villa dei Medici a Roma, gruppi e statue di Gianbologna, di Stoldo Lorenzo, ecc.

Le due chiese che ci rimangono ancora a visitare sulla riva sinistra ci riportano a preoccupazioni d'arte trascendentali. Ciascuna incarna uno di quei tentativi che rinnovellarono, durante una lunga serie di generazioni, la maniera di comprendere e d'interpretare sia la natura vivente, sia gli elementi astratti di cui si compone l'architettura.

Se la chiesa di Santo Spirito, come la vedremo ora, non ebbe origine che molti anni dopo la morte di Brunellesco (1471–1481; la chiesa anteriore fu distrutta da un incendio), per lo meno il progetto di questa ardita e grandiosa costruzione fu elaborato dal sommo architetto fiorentino: i suoi successori non fecero che introdurvi un certo numero d'errori di cui non si potrebbe, giustamente, renderlo responsabile.

La facciata è rimasta incompleta. L'interno colpisce tosto per l' originalità del disegno e la maestà delle forme; abbiamo innanzi a noi la vera chiesa del Rinascimento, che differisce dalla basilica cristiana primitiva per il maggiore sviluppo dato alla crociera e all'abside. A delle finestre altissime fanno riscontro delle centine sovra elevate; degli archi collegano le colonne monoliti, ma invece d' appoggiarsi direttamente sul capitello ciascuno di essi s'appoggia, secondo i precetti di Vitruvio, sopra un troncone intermedio, rappresentante il fregio, l' architrave e la cornice. La cupola, piuttosto piccola, è semplice e svelta. Una serie di piccole absidi, ciascuna col suo altare, fiancheggia le due ultime gallerie della navata.

Così vicino al termine della mia esplorazione, non ho più il coraggio di dedicarmi alle opere d' arte di cui rigurgita il capolavoro di Brunellesco: ricordiamo, senz' insistere troppo, la sacristia, il vestibolo, il campanile, appendici di cui l'arricchirono Giuliano da San Gallo, Andrea Sansovino, Baccio d'Agnolo; le pale d' altare firmate da nomi celebri, le sculture, le invetriate, gli ornamenti d'ogni genere.

Non abbandoniamo però la piazza senza dare uno sguardo al magnifico palazzo Guadagni, così fiero ed imponente: il suo autore, il Cronaca, v'ha mantenuto, al limite estremo del secolo XV, la tradizione nazionale fiorentina, ma mescolandovi un certo qual elemento di finezze e di leggerezza ignoto ai suoi predecessori.

Nella chiesa del Carmine, la pittura per molto tempo in ritardo, in confronto alle sue sorelle l'architettura e la scultura, s' ispira a sua volta a principî nuovi: creando gli affreschi della cappella Brancacci (la sola parte del santuario risparmiata dall' incendio del 1771), il grande e sventurato Masaccio riprese l'opera di Giotto al punto in cui questi l'aveva lasciata, e la sviluppò con una tale sicurezza e una tale ampiezza, che solo Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello riuscirono a farle fare un passo di più. Non occorse meno di questo sforzo potente (ch'io chiamerei un accesso di realismo se non vi fosse entrata contemporaneamente una certa dose di semplicità e di nobiltà) per far deviare la pittura ch'erasi come rappresa nell'imitazione di modelli antiquati. Fu così grande lo slancio del pittore della cappella Brancacci, che i suoi immediati successori furono incapaci di seguirlo: durante tutto il secolo XV, la Scuola Fiorentina sacrificò al gusto del pittoresco piuttosto che a quello della grandiosità, per cui, senza gl'illustri maestri ora evocati, l'eredità di Masaccio sarebbe rimasta priva d'eredi a raccoglierla.

Della genesi e del contenuto del ciclo degli affreschi — *Adamo ed Eva*, la *Storia*

di San Pietro — che orna la cappella Brancacci, non dirò nulla qui, limitandomi a rinviare il lettore alla *Storia dell'Arte durante il Rinascimento*, ove tali materie vennero a sufficienza messe in chiaro. Basterà ch'io ricordi che l'opera cominciata da Masolino, continuata dal Masaccio, fu completata da Filippino Lippi, con talento e con vera devozione.

Nell'istante in cui delle necessità ineluttabili mi obbligano a prender commiato dalla capitale della Toscana[1], comincio a comprendere come sia infinito il numero delle meraviglie che m'è giocoforza trascurare.

Con quanta gioia non avrei io intrapreso coi miei lettori un' escursione lungo i bastioni, dalla porta San Miniato sino alla porta di San Frediano!

Tentiamo per lo meno di notare ciò che v'ha di più degno d'osservazione in questa tappa troppo raramente percorsa, e ove regna tutto l'anno una solitudine completa. Appena usciti, si prenda a destra la via erta e dirupata che costeggia le fortificazioni; di tratto in tratto alcuni ulivi, o una vecchia torre, d'una costruzione abbastanza rudimentale, tappezzata d' edera. Dopo aver descritto una forte curva, sbocchiamo sull'altura innanzi alla porta San Giorgio, che si apre sul pittoresco sobborgo omonimo. Lì presso l'imponente fortezza del Belvedere e l'umile chiesa di San Leonardo: gli informi bassorilievi del suo pulpito di marmo del secolo XII (?), ci consentono di misurare tutta la profondità dell'abisso da cui uscì la scultura toscana, raggiungendo mercè tentativi secolari le più eccelse cime.

Quale contrasto colla tomba del vescovo Federighi, scolpita da Luca della Robbia per un'altra chiesa, che noi incontriamo dopo aver passata Porta Romana, San Francesco di Paola! Qui alla morbidezza ed alla gravità delle figure si aggiunge la ricchezza dell'ornamentazione; delle lastre di maiolica policroma, ornate di gigli, di rose, di frutta, su fondo dorato, cogli stemmi dei Medici, formano una cornice altrettanto splendida che originale alle sculture in marmo — una statua coricata del defunto, bassorilievi rappresentanti Cristo, la Vergine, san Giovanni e degli angioli.

In un raggio più esteso, quanti castelli o ville storiche reclamerebbero la nostra visita! Qui, nelle vicinanze, i villaggi leggendarii dei tagliapietre, Rovezzano, Settignano e Majano, Vincigliata, colla sua formidabile cinta merlata, le torri, le gallerie, le sale medioevali, con tant' accuratezza restaurate da un Mecenate inglese stabilitosi a Firenze, il maggiore Temple Leader, e da lui popolate di reliquie del passato, come pure di tesori d'arte. Là, dal lato opposto, la villa d'Antella, ove donna Emilia Peruzzi continua le nobili tradizioni di cultura letteraria e d'ospitalità di cui diede l'esempio il suo indimenticabile consorte. Più lungi il paese di Chianti co' suoi celebri vigneti.

Venendo dall'Antella, invece di rientrare in città dalla porta San Niccolò, saliremo la collina che domina Firenze da questo lato, e che posta dirimpetto a Fiesole, situata dall'altra parte dell'Arno, oppone alla sua cattedrale e ai suoi conventi, le monumentali balaustre della piazza di Michelangelo, la fiera e sobria facciata di San Miniato, il suo campanile in rovina, la sua abitazione per gli ecclesiastici merlata. Se qui rinuncio a varcare la soglia di questo santuario dell'arte — non la finirei più colla descrizione di tanti

[1] Firenze ha avuto pure i suoi detrattori. Se Leone Daudet chiamando Firenze " il Paradiso, la Mecca e l'*excuse* del Kamtsciatka „, si limitò a schernire lo snobismo d' una certa scuola, i fratelli Goncourt hanno formulato contro di essa una vera requisitoria. Non la trattarono forse di città " veramente inglese, in cui i palazzi hanno quasi la triste tinta nera della città di Londra.... ove l'Arno, allorchè ha dell'acqua, è colore caffè e latte, una città che non ha per sè altri vantaggi tranne il buon mercato del vivere e il magnifico Museo degli Uffizi? „ Michele Montaigne almeno, che dapprima s'era mostrato refrattario alle bellezze di Firenze, alla fine s'è lasciato da essa conquistare, ed ha fatto onorevole ammenda.

tesori! — non voglio almeno trascurare di render omaggio alla chiarezza colla quale i Fiorentini hanno tradotto nella pietra le più svariate manifestazioni della vita sociale: il Battistero, ove si registrano le nascite, ha per riscontro, sulla collina, la necropoli più luminosa che si possa immaginare. I mausolei che ornano la basilica — è superfluo ricordare la tomba del cardinale di Portogallo, il capolavoro di Antonio Rossellino — hanno per complemento un Camposanto vastissimo ed affollato. Le vittime della morte vi stanno in file serrate nei loro sepolcri di marmo incrostati nel suolo, o disposti gli uni sugli altri ad uso di colombari. Sembrerebbe che qui dovessero riposare solo gli eletti, in una posizione così incantevole, così vicina a Firenze, in certo qual modo in contatto con questa bella città, ma che la dominano dall'alto, e libransi al disopra di tutte le lotte e di tutte le miserie della vita quotidiana.

Dopo averci prodigati i capolavori dell'arte, sino alla sazietà, i Fiorentini hanno voluto dimostrarci di saper eziandio apprezzare le bellezze della natura. Infatti chi non conosce, almeno per fama, la celebre passeggiata delle Cascine, posta all'estremità del corso Vittorio Emanuele, lungo la riva dell'Arno? Questo vastissimo parco, tutto in pianura, è popolato di lauri, di verdi quercie, di platani, di pioppi, di pini, ecc. Ma, a costo di attirarmi le ire di tutti i miei amici di Firenze, devo confessare che, oltre all'aria d'una purezza insuperabile, non vi si respira che della gran noia! Egli è che vi domina la ragione mentre non dovrebbero esserci che della fantasia e del capriccio. Nel giardino Boboli almeno, dei soggetti d'architettura e delle statue mascherano tali lacune. — Sicchè anche in quest'omaggio reso alle bellezze rustiche si manifesta la tensione propria allo spirito fiorentino.

Ma sarebbe ingiusto il soffermarci sopra una simile impressione.

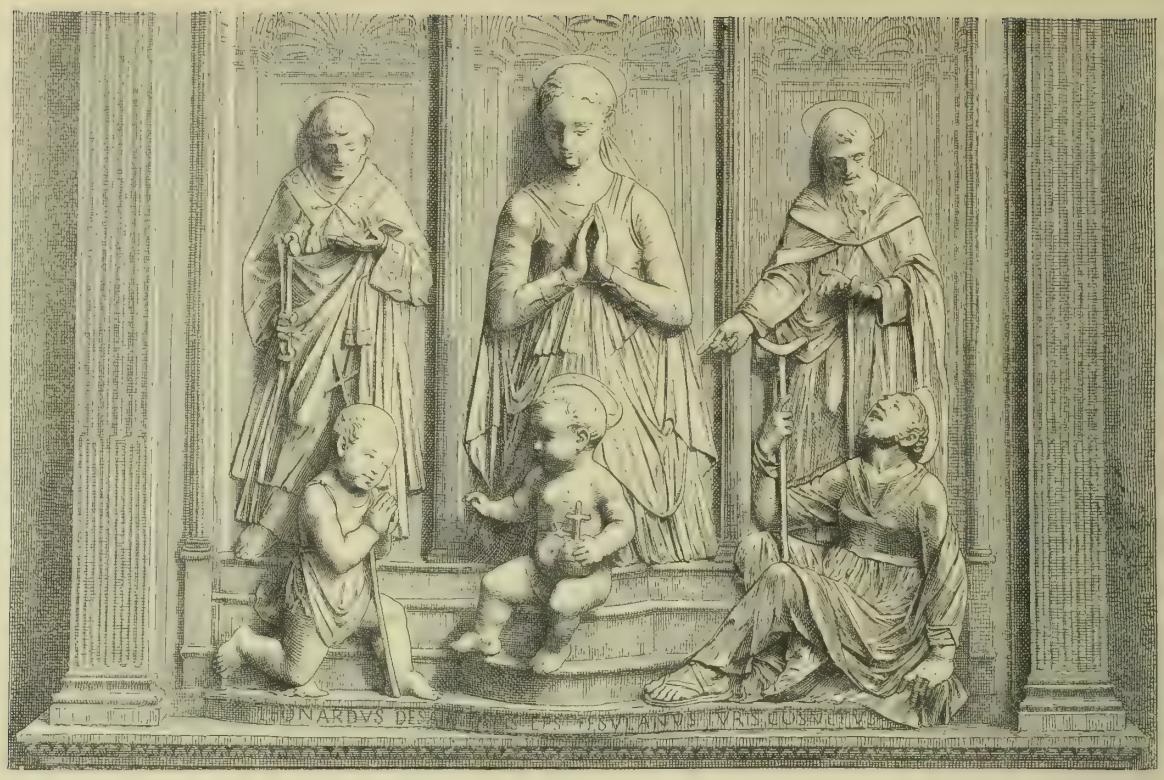
Che cosa sia questo genio fiorentino, fatto d'ispirazione e di pulitezza, d'imitazione e d'indipendenza, e che sia questa coscienza della libertà è difficile proclamarlo con sufficiente energia. Sì, a forza di precisione i Fiorentini sono talora caduti nella secchezza; essi finirono col non esser neppure dei disegnatori, mentre avrebbero dovuto essere coloristi.[1] Tuttavia non mancano i risalti nelle loro creazioni; vi si ritrova l'armatura drammatica, le linee delle grandi combinazioni d'interessi e di passioni, senza cui tutti i raffinamenti, tutti i ripieghi e gli espedienti della tecnica non riuscirebbero a scuoterci neppure una fibra.

Non dimentichiamo mai un solo istante che il Rinascimento, e con esso un intero aspetto della civiltà moderna, ha ricevuto a Firenze la sua impronta.

Autoritratto di Filippino Lippi (chiesa del Carmine).

[1] I tipi che avevano sotto gli occhi gli artisti fiorentini c'entrano per qualche cosa in tale lacuna. La bellezza fiorentina ha del carattere, ma manca della nobiltà dei tratti e dello splendore della carnagione propria ai Romani, ai Veneziani e ai Milanesi. Eppure fu quella che dominò nell'arte del Rinascimento sino al giorno in cui Raffaello da un lato, il Tiziano dall'altro, fecero trionfare un ideale più maestoso. Ancor oggi le fronti convesse, i nasi irregolari, le carnagioni terree, dipinti dai quattrocentisti fiorentini nei loro implacabili visi abbondano nelle vie e per le piazze.

Il castello di Sezzate nella regione di Chianti.



La Vergine col Bambino e Santi, di Mino da Fiesole (Duomo di Fiesole).

FIESOLE.

" Nulle part la nature n'est à ce point subtile, elegante et fine.
Le Dieu qui fit les collines de Florence était artiste. „

(Anatole France).

La Madonna e San Domenico, del Beato Angelico (affresco già a Fiesole, oggi al Louvre).

Occhiata retrospettiva. — Il Convento di San Domenico ed il Beato Angelico. — La Badia e Brunellesco. — Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini. — La Piazza Grande. — Il Duomo. — Il Pretorio e il Museo. — Il Teatro Romano e le fortificazioni etrusche. — Il Convento di San Francesco.

Fiesole! Qual volto pensoso non si rischiarirebbe innanzi a tal nome, che da solo rappresenta tutto un poema? quale artista, qual dilettante, qual viaggiatore sincero non evoca, allorchè questo nome gli colpisce l'orecchio, l'immagine di ville ridenti costrutte nei punti più pittoreschi, di ulivi che si alternano colle rose, di verdi quercie, di mirti, di lauri che coprono d'un'ombra protettrice rovine venti volte secolari? Ai capricci d'una natura giovane e forte si sposano i ricordi d'un passato che confina colla leggenda; alle produzioni d'un tempo quasi favoloso fanno riscontro i capolavori di due maestri di cui la vita fu intimamente collegata a quella della vecchia città etrusca: l'uno il pittore delle estasi divine, Fra Giovanni Angelico, l'altro lo scultore tenero e divoto, Mino.

Vedendo riunita in tali luoghi tanta grazia e tanta nobiltà, sembra d'aver sotto gli occhi la personificazione stessa del genio fiorentino, quale si mostra a noi durante il periodo più bello della sua storia.

La ricerca delle origini di Fiesole, l'antica "Fæsulæ", ha occupato molte generazioni di eruditi. Gli uni affermarono con una convinzione degna di miglior sorte, e che io mi guarderei bene dal mettere in dubbio, che il fondatore della città non fosse altri che Atlante; altri pronunciarono il nome di una delle Pleiadi, figlia di Atlante; altri ancora parteggiarono per Giasio, fratello di Dardano, o per l'Ercole egizio. Rispettiamo tali innocenti fisime, tali guerre della penna, e limitiamoci a ricordare che in un'epoca in cui Roma non era ancora che una borgata, Fiesole comandava già ad una parte dell'Etruria: parecchi studiosi la collocano tra le dodici capitali o lucumonie della potente confederazione che si stendeva dall'Adriatico sino al mar Tirreno.

È noto qual parte considerevole avesse presso gli Etruschi la divinazione. Ora, secondo una tradizione che trovo riportata da parecchi scrittori serii, tra gli altri dall'abate D. Moreni, era il collegio degli áuguri di Fiesole che godeva della maggior riputazione: qui infatti Numa Pompilio mandò sei giovani patrizi perchè s'iniziassero ai misteri della divinazione.

Il ricordo della superiorità dei Fiesolani in quella scienza, tanto venerata presso tutti i popoli dell'antichità, si mantenne sin sotto l'Impero. Nella sua *Seconda Guerra Punica*, Silio Italico, passando in rivista gli ausiliarii accorsi a difender Roma, non dimentica gli abili áuguri di Fiesole, interpreti dei caratteri sacri della folgore:

Adfuit et sacris interpres fulminis alis
Fæsula.

Le guerre che segnarono la fine della Repubblica portarono il colpo più sensibile all'antica lucumonia. Presa da Silla ed a metà distrutta, venne divisa tra i suoi veterani dal feroce dittatore. Sotto l'Impero, Fiesole riconquistò una certa prosperità di cui fanno fede il suo teatro rovinato e i numerosi marmi o bronzi trovati sul suo territorio. Ma la fondazione alle falde del monte di cui occupava la cima, di una città nuova, Firenze, la minacciò nei suoi interessi più diretti, finchè venne ridotta all'impotenza e finalmente ad una completa soggezione. Tuttavia Fiesole conservava ancora sufficiente importanza per essere scelta quale sede d'un vescovado, uno dei più antichi d'Italia.

Nell'epoca dell'invasione, il nome di Fiesole risuonò di bel nuovo per un istante su tutte le labbra: nelle sue gole nel 406, Stilicone disfece Radagaiso e i duecentomila Barbari che aveano saccheggiato Firenze.

I secoli seguenti furono pieni d'una lotta più o meno aperta tra la metropoli e la colonia, tra la madre che regnava sul monte e la figlia stabilitasi in pianura e sul fiume. Si ignorano le peripezie del parricidio; tutto è tenebre in quest'epoca nefasta. Alfredo di Reumont, l'erudito storico di Firenze, è inclinato a credere che già prima del 1000 Fiesole facesse parte del territorio fiorentino; così cadrebbe il racconto della sorpresa e della distruzione della vecchia città etrusca, il giorno di San Romolo nel 1010, secondo gli uni, nel 1125 secondo gli altri.

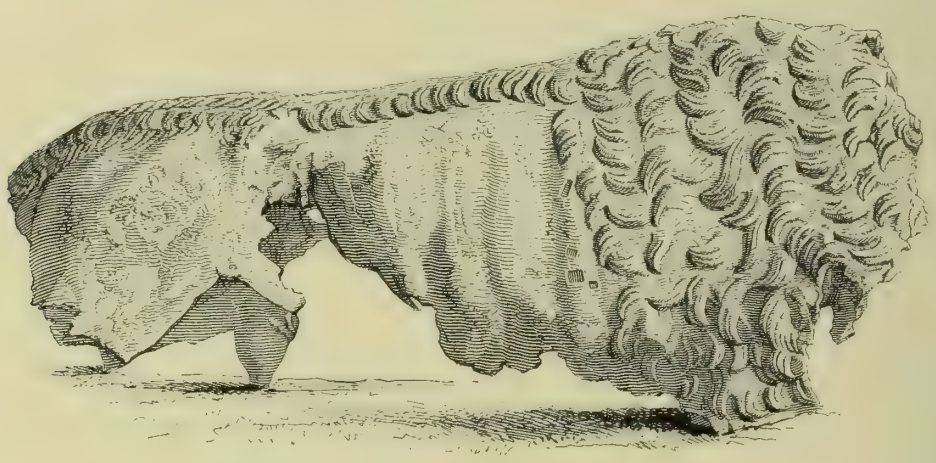
Finalmente alcuni raggi di luce penetrarono di bel nuovo nella mente ottenebrata degli Italiani; alle lotte contro il nemico comune — Unni, Vandali, Goti, Longobardi, Saraceni, Normanni — successero le discordie intestine: in paragone ai flagelli del-

l'invasione, la rivalità dei Guelfi e Ghibellini appariva un giuoco di ragazzi. Contemporaneamente una divozione più illuminata si sostituì ai terrori religiosi che per tanto tempo aveano pesato sull' Europa intiera. Colla sicurezza, colla calma — una calma relativa — l'immaginazione si schiuse meglio ai ricordi storici, alle bellezze della natura; poco a poco gli spiriti curiosi e ardenti che s'agitavano al piano, sulle rive dell'Arno, divisero la loro ammirazione tra l'oscura cittadella che dominava la loro città, simile a un testimonio del passato, e i quadri ridenti che si svolgevano sui fianchi della montagna. Per Dante, la vincono le gravi lezioni degli anni anteriori; il poeta ci mostra le madri di famiglia di Firenze che filando il loro canape, discorrono dei Trojani, di Fiesole e di Roma:

L'altra....
Favoleggiava con la sua famiglia
Dei Trojani, di Fiesole e di Roma.

Un'altra volta egli ci parla pure di tali famiglie fiorentine, scese da Fiesole negli antichi tempi:

Che disceser da Fiesole ab antiquo.

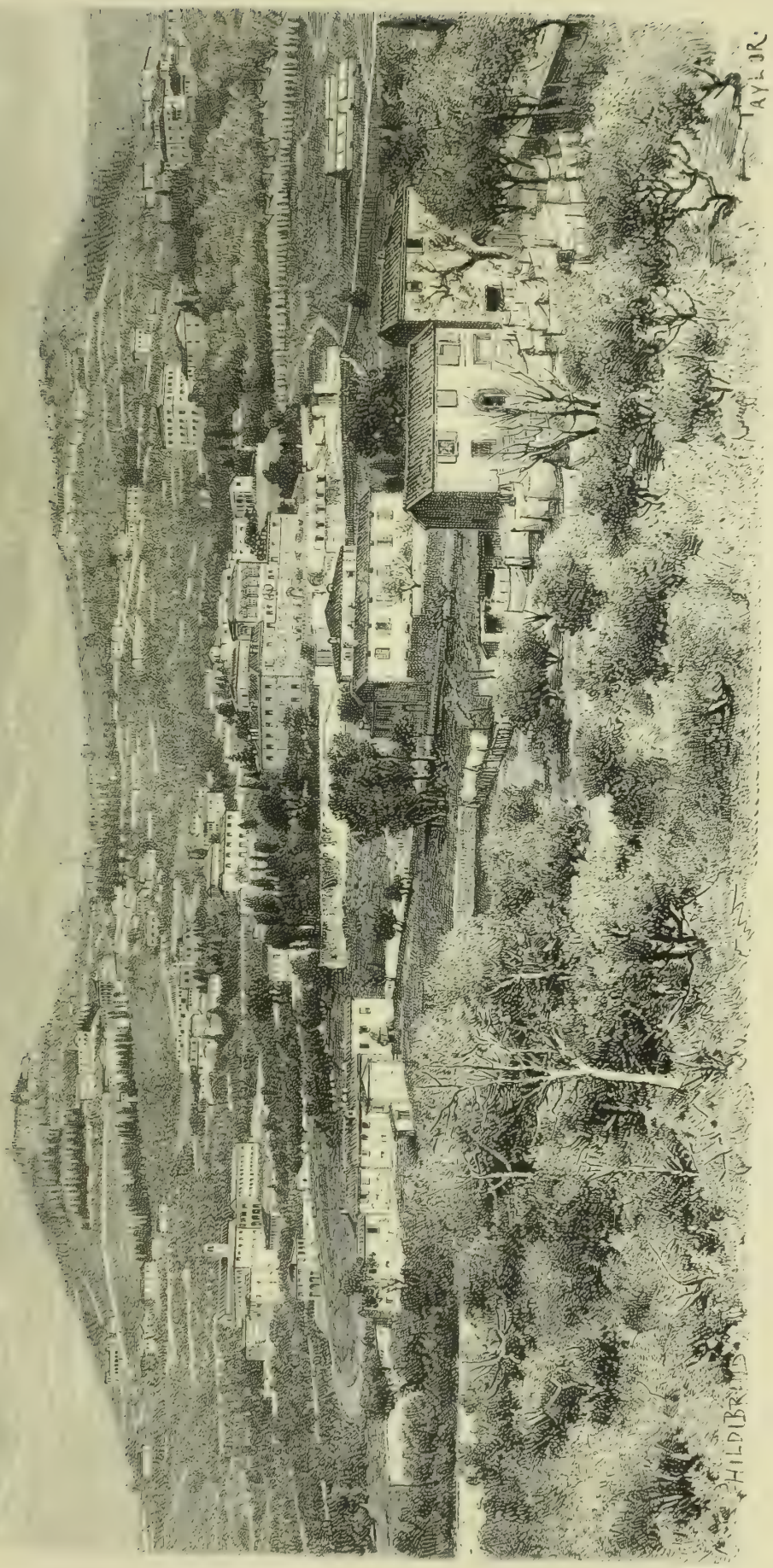


Leone antico in bronzo, scavato a Fiesole nel 1882.

Boccaccio, all'incontro, che scelse una villa di Fiesole quale teatro del suo *Decamerone,* insiste sopratutto sulla bellezza del sito. Egli mostra i suoi eroi e le sue eroine, le dame accompagnate da qualche loro fida ancella, i giovanotti col loro servo preferito, mentre si pongono in cammino allo spuntar del giorno, ed escono dalla città; essi non avevano che due scarse miglia a fare per giungere alla meta della loro gita. Il posto da loro scelto era sopra una montagnola, lontana dalle principali vie, tutta coperta d'arboscelli, di cespugli piacevoli all'occhio. Sulla cima s'innalzava un palazzo con nel centro un bel cortile molto vasto, e diviso in loggie, in sale, in camere tutte bellissime e adorne di allegre pitture; tutt' all' ingiro si stendevano dei praticelli, dei giardini stupendi, delle fontane dall' acqua chiara e trasparente, delle cantine ricolme di vini squisiti: più cari ad allegri bevitori che a sobrie e gentili dame.

Il contrasto tra la peste che desolava Firenze e l'intera libertà di spirito di questa riunione giovanile ed elegante rifugiatasi in tal luogo di delizie, non fa forse pensare a quella pagina commovente del Camposanto di Pisa, in cui l'artista agli orrori della morte oppone gli scoppi di risa delle coppie riunite sotto un boschetto d'aranci, barriera insormontabile?

Nel XV secolo, come pure nel XVI, Fiesole divenne un luogo di pellegrinaggio



Panorama di Fiesole.

per gli adoratori dell'antichità, il cui entusiasmo si divise tra le vestigie d'un passato così importante e le bellezze pittoresche.

Nei secoli XVII e XVIII il silenzio regna di nuovo attorno alla collina. Per imporsi a viaggiatori sazii di tutto, com'erano i contemporanei di Luigi XIV e del Reggente, sarebbero occorse delle bellezze pittoresche più appariscenti, delle rovine meglio conservate, delle pitture della Scuola Bolognese, e delle sculture alla Bernini.

Sarebbe oggi superfluo di rintegrare il buon nome di Fiesole; ogni elogio resterebbe inferiore alla realtà.

I mezzi di comunicazione tra Firenze e Fiesole sono altrettanto numerosi quanto variati. Il viaggiatore che abbia fretta vi si farà condurre in carrozza; se si dispone di maggior tempo si ricorrerà alle linee d'omnibus o di trams che fanno il servizio tra le due città e contano una decina di partenze al giorno; anche una gita a piedi offre i suoi vantaggi; partendo da Firenze di buon mattino, si può esser di ritorno a mezzodì senz'affaticarsi troppo.

Dal canto mio per una escursione così classica, mi appiglio all'omnibus che staziona sulla piazzetta posta a lato della Misericordia. Parecchi viaggiatori hanno già preso posto nel veicolo: un ecclesiastico, due donne di campagna, due fittajuoli e una giovane coppia di tedeschi. Allo scoccar delle otto, il vetturino frusta i cavalli, ed ecco che si attraversa al piccolo trotto la bella e spaziosa Via Cavour (l'antica Via Larga), i cui palazzi, man mano che ci avviciniamo alla barriera, s'alternano coi giardini circondati da muri imponenti. Lasciando alla nostra sinistra l'arco di trionfo della piazza San Gallo, attraversiamo il Mugnone, lo storico torrente di cui un erudito fiorentino, il conte Passerini, ha descritto le vicissitudini, e c'interniamo nella Via del Pallone, strada modesta, ove le case hanno sostituito i palazzi; poco dopo i giardini sostituiscono alla lor volta le case, e i terreni incolti, i giardini. Ancora pochi minuti, e dopo attraversata la linea ferroviaria e la barriera del dazio, eccoci in aperta campagna. Intanto al nostro equipaggio viene aggiunto un cavallo.

Poco dopo raggiungiamo la Via della Querce, che comincia alla base della montagna. Ormai, ad ogni passo che faremo, avremo sempre nuova occasione di ripetere con Cicerone: ovunque si posa il piede s'incontra qualche memoria storica (“ Quacumque ingredimur, in aliquam historiam vestigium ponimus „). Innanzi alla villa Mozzi, noi evochiamo ad un tempo l'immagine del suo fondatore, Cosimo dei Medici, il Padre della Patria, e del suo architetto, Brunellesco; altrove la Via Boccaccio ci ricorda nel suo insieme una delle pagine più tetre della storia fiorentina, la peste del 1348, e il sorgere d'un capolavoro di cui va sempre orgogliosa la letteratura italiana, il *Decamerone*. La Villa della Fonte, o Villa dei tre Visi, o Villa Palmieri, o “ Schifanoja „, appartenente ad un ricco signore inglese, il conte di Crawford di Belcarres, secondo i commentatori, sarebbe l'asilo che diede ricovero all'allegra società descritta dall'insuperabile novelliere del secolo XIV. Gli stessi nomi della maggior parte di quelle ville risvegliano le immagini più ridenti; ho notato quelli d'Aurora, Belvedere, Bellevante, Buonriposo, Borghetto, Pratellino. Schifanoja poi sarebbe un altro *sans-souci*.

L'irregolarità delle fabbriche e della decorazione contribuisce non poco ad aumentare l'effetto dell'insieme. Il viaggiatore non deve prendersela troppo contro le muraglie prive di garbo di volgare intonacatura che costeggiano l'antica strada intercettando il più delle volte la bella vista; una delle principali attrattive del paesaggio fiesolano

sta precisamente in questa mancanza completa dell'arte e della simmetria, nel contrasto tra tali agglomeramenti di pietre grigiastre, sprovvisti d'ogni qualsiasi carattere architettonico, e i ceppi delle viti, i boschetti d'edera, i rami dei rosai che venendo dall'interno dei giardini e slanciandosi sopra la cresta dei muri s'inchinano verso il viandante quasi ad augurargli il benvenuto. Tale vegetazione vigorosa e variata meglio che lussureggiante contrasta collo stesso suolo così sassoso in apparenza, e la sorpresa aumenta il piacere. Le siepi di rose canine che germogliano ovunque trovino un palmo di terra e un raggio di sole conferiscono inoltre al paesaggio un'infinita attrazione: l'aria n'è imbalsamata; l'occhio non si stanca mai di guardare.

Presso alla Villa Aurora delle Quercie, appartenente come tante altre al conte Bourturlin, una cancellata moderna sostituita al muro di cinta permette d'intravvedere gli splendori dei giardini metà italiani, metà inglesi, ove l'orticultura dei due paesi esaurisce ogni sua risorsa. Un po' più in su la strada vecchia raggiunge la nuova dalle maestose ed ampie salite piene d'aria e di luce.

Dopo un'ascensione di circa mezz'ora, l'omnibus s'arresta in una piazzetta innanzi ad una vecchia chiesa fiancheggiata da un fabbricato abbastanza esteso: siamo al convento di San Domenico. Lasciamo che il veicolo prosegua la sua via e diamo alcuni istanti alla visita di questo santuario, a cui si è intimamente collegato il ricordo d'uno dei più grandi artisti del secolo XV.

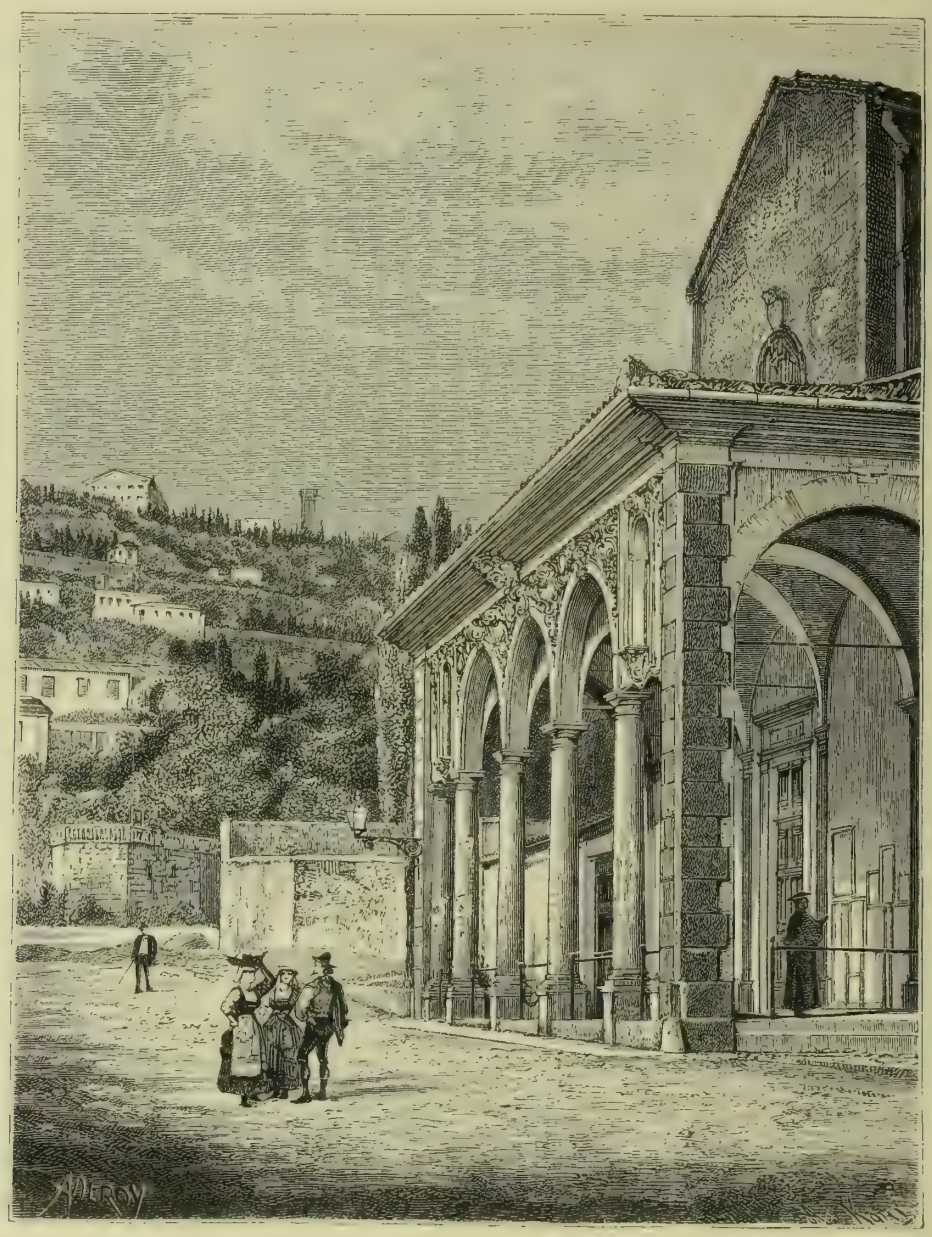
La fondazione del convento di San Domenico è dovuta al beato Giovanni di Domenico Bacchini, più noto sotto il nome di Beato Giovanni Dominici. Commosso dai disordini che la grande mortalità del secolo precedente, da una parte, e lo scisma dall'altra, avevano introdotto tra i settarii del suo santo patrono, quei Frati Predicatori, inesorabili persecutori d'ogni vizio e di ogni eresia, Dominici risolse di sottomettere i suoi correligionari ad una severa riforma: egli scelse la costa di Fiesole per costruirvi un convento modello. Sin dal mese di settembre 1406, l'anno stesso in cui ne cominciò la costruzione, ebbe la gioia di contare quattordici religiosi nel nuovo santuario, e tra essi il futuro arcivescovo di Firenze, sant'Antonino. L'anno seguente, Fra Angelico e suo fratello Fra Benedetto, abile miniaturista, gli chiesero di vestire essi pure l'abito domenicano. La sovrapposizione di tali nomi prova che se il riformatore predicava un'eccessiva severità di costumi, non intendeva affatto escludere le belle arti. Lo storico degli artisti domenicani, il P. Marchese, attribuisce sopratutto a Giovanni Dominici lo sviluppo preso dalla miniatura nei conventi di Firenze e dei dintorni: il riformatore dava l'esempio; in una lettera scritta alle religiose del " Corpus Domini „ di Venezia, egli offre loro di terminare quelle miniature ch'esse non avessero potuto condurre felicemente a termine.

Non venne dato a Dominici di assistere al compimento del convento di Fiesole: scelto dalla Repubblica fiorentina a rappresentarla presso al papa Gregorio XII, poscia nominato cardinale, egli dovette affidare ad altri l'incarico di continuare i lavori, che furono compiti nel 1418.

Dopo d'allora San Domenico da Fiesole ha diviso le vicissitudini dell'Ordine dei Frati Predicatori, nella provincia di Firenze. Dopo l'espulsione dei Medici, prese parte al moto rivoluzionario provocato da Savonarola, e uno dei suoi membri, il P. Domenico Buonvicini, perì sul rogo, il 23 maggio 1498, insieme coll'audace ed ingenuo riformatore. I Medici, divenuti sovrani della Toscana, non risparmiarono alla corporazione i segni della loro ostilità, mentre che, per un eccesso contrario, la liberalità dei fedeli

le fornì sin troppi mezzi per snaturare il monumento primitivo: a mala pena il convento di San Domenico, ben diverso in ciò da quello di San Marco, posto in pianura, ad alcune centinaia di passi al disotto, conserva alcune traccie delle sue origini.

Soppresso alla fine del secolo scorso, divenne proprietà d'una famiglia fiorentina, che poi lo rivendette: in grazia di ciò il Louvre potè ottenere nel 1880 il prezioso affresco del Beato Angelico, tolto dalla decorazione del refettorio, la *Crocifissione*.



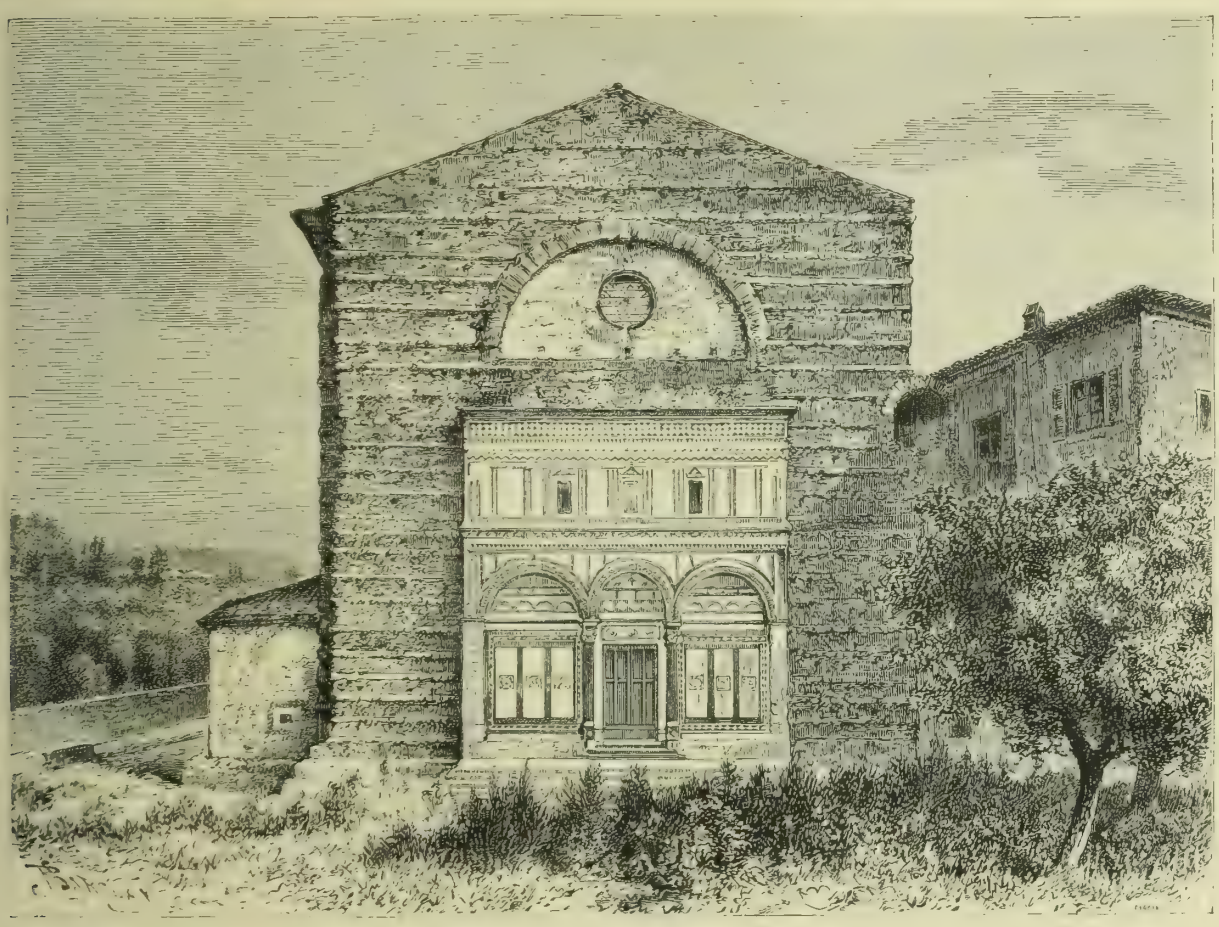
Il convento di San Domenico a Fiesole.

Il porticato che precede la chiesa data dal XVII secolo, come si rileva dall'iscrizione.[1] Sei colonne e due pilastri fanno le principali spese di questo piccolo monumento, di cui alcune larghe mensole e nicchie di cattivo gusto, come pure le palle dei

[1] "Deo et divo Dominico veritatis doctori hæresiumq. profligatori. Alex. et Ant. Med. Vitalis filii, anno Domini MDCXXXV." (A Dio e a san Domenico dottore della verità e persecutore dell'eresia. Consacrato da Alessandro e Antonio dei Medici [Israeliti convertiti] figli di Vitale, l'anno del Signore 1635).

Medici, scolpite in uno stemma, non bastano a far dimenticare la povertà. Dirò altrettanto delle lapidi funerarie moderne incastrate nei muri.

Il corpo stesso della chiesa affetta la forma d'una basilica, sostenuta esteriormente da alcuni contrafforti. Le parti più basse vennero probabilmente mutate in cappelle, poichè oggidì l'interno non si compone più che d'una sola navata. Alcune parti, specialmente l'abside, datano dal secolo XVII soltanto, come ne fa fede un' iscrizione del 1623. L'insieme si distingue per la ricchezza, se non per la purezza della decorazione. Il soffitto dipinto ad affreschi, gli intarsi del coro, e specialmente il tabernacolo pronto per la celebrazione della festa del Rosario (panneggiamenti di damasco rosso,



La Badia di Fiesole.

specchi, girandole, ornamenti del più strano stile rococò), ci trasportano ben lungi dal Rinascimento.

Però questo v'è rappresentato da alcuni bellissimi lavori. Cito prima di tutto la pala d'altare dell'abside, una delle pagine più belle del Beato Angelico. Trattasi d'una riunione attorno alla Vergine ed al Bambino, di santi, di profeti, di dottori della Chiesa, che fanno conversazione tra di loro o manifestano la loro ammirazione alla coppia divina. Nel centro Maria col suo tradizionale manto turchino, e il figlio sulle ginocchia; attorno ad essa degli angioli; più in là, d'ambo i lati, dei santi (san Pietro, san Domenico, san Tommaso d'Aquino, san Pietro Martire), dei quali tre portano il costume dei Domenicani, tunica bianca coperta da mantello nero. La predella ci mostra Cristo ritto in piedi nell'aria, e sotto a lui gli angioli che cantano, ballano, esprimendo la loro

gioia coi gesti più varî e più spontanei. E tuttavia questa non è che una copia moderna della primitiva predella, venduta o rubata all'epoca della Rivoluzione; i sei santi poi che stanno in piedi nei pilastri che circondano il centro, sono opera di Lorenzo di Credi, non di Fra Angelico.

La " Santa Conversazione „ di san Domenico è un'opera ad un tempo grave e serena; delle figure ideali si muovono in uno spazio altrettanto ideale; la purezza dell'aria, le vaghe irradiazioni della luce ci trasportano nelle regioni celesti; l'illusione viene ancor accresciuta dai nimbi d'oro e dal cielo azzurro che s'intravvede attraverso alle arcate del fondo.

Il Beato Angelico dimorò al convento di Fiesole dal 1418 o 1420 sino al 1436: durante questo periodo, uno dei più fecondi, egli dipinse la " Santa Conversazione „, un'*Annunciazione*, oggi perduta, l'*Incoronazione della Vergine* (al Louvre), e probabilmente anche i due affreschi del refettorio, la *Crocifissione* (pure al Louvre) e una Vergine, seduta col Bambino tra san Domenico e san Tommaso d'Aquino.

Dietro l'altar maggiore, rimpetto alla pala d'altare di Fra Angelico, sta la copia d'un quadro del Perugino trasportato (secolo XVII) nella galleria degli Uffizi: la *Vergine col Bambino*.

Nella cappella si osserva il *Battesimo di Cristo* di Lorenzo di Credi, composizione che presenta le qualità e i difetti propri al maestro: se la luce v'è buona, le forme peccano invece di pesantezza; specialmente il corpo nudo di Cristo manca d'eleganza.

L'*Adorazione dei Magi* del Sogliani (terminata da Santi di Tito), collocata al lato opposto, non è un'opera perfetta certamente: il disegno v'è già molto debole; delle formole hanno sostituito le sincere investigazioni dei Primitivi.

L'*Annunciazione* di Giacomo d'Empoli ci trasporta infine in piena decadenza.

Lasciando da parte alcune altre composizioni più moderne, ma più artificiali e più vuote, concederò ancora una menzione ad un *Crocifisso* in legno della scuola di Donatello, d'una fattura semplice e severa.

Il chiostro a lato della chiesa non ha nulla d'antico, per lo meno nella sua forma attuale: dei vasti corridoi a vôlta e delle finestre rettangolari, si stendono attorno ad un giardino che per lo stato in cui trovasi è tale da ispirare le più tristi riflessioni circa i gusti e l'attività degli abitanti del monastero: zucche, fichi, viti, fragole e pesche vi crescono alla rinfusa, in un disordine che non ha nulla affatto di pittoresco, e a cui i cocci di vasi rotti, e i turaccioli di bottiglie gettati in un canto tolgono persino l'ultimo avanzo della poesia che offre la natura selvaggia. Il cattivo stato del chiostro, le cui arcate furono murate, è d'altronde in perfetta armonia collo spettacolo di quest'incolta vegetazione: almeno a questo riguardo lo spirito non soffrirà per dissonanza alcuna. Ad uno dei muri imbiancati a calce pendono malinconicamente alcuni quadri sacri, troppo cattivi per esser venduti o asportati, nel momento della soppressione dei conventi. L'affresco incastrato nella lunetta, rimpetto all'entrata, non è tale da compensarci; esso rappresenta a mezzo corpo in un cattivo stile del XVII secolo, il beato Giovanni Dominici, fondatore del monastero: " B. JOHAN. DOM. FLOR. HUJUS CŒNOBII FUNDATOR. 1406 „.

Venduto a privati come la maggior parte degli altri fabbricati religiosi d'Italia, il convento di San Domenico non ha conservato della sua popolazione normale che il priore addetto alla chiesa. Tre botteghe, nella facciata che dà sulla piazza, ci riportano alle preoccupazioni più volgari dell'esistenza quotidiana: la prima è di pizzicagnolo, la seconda di sarto, la terza di ciabattino.

La Via della Badia dei Roccettini, che parte dalla piazza di San Domenico, alla nostra sinistra ci conduce in pochi minuti, fra una siepe da un lato, un muro coronato di rose dall'altro, all'abbazia illustrata da tanti uomini grandi. I pressi del santuario non hanno nulla di rimarchevole: la villa Fantini, la prima che si offre alla vista, rassomiglia a tutte le case di campagna dei dintorni di Firenze; poi viene un muro, non meno comune, e finalmente la chiesa che presenta a chi giunge il suo fianco ineguale — il terreno è in pendìo da questa parte — ove sono praticate delle finestrine e che è sostenuto da due contrafforti soltanto. L' iscrizione presso all' angolo, nel punto in cui si veggono le traccie dei recenti lavori di ristauro, non è tale da disporci più favorevolmente.[1] Che dire mai di cotali vandali che in pieno secolo XIX manomettono un monumento prezioso della prima metà del medio evo, sotto il pretesto che non è abbastanza elegante!

Per fortuna lo spettacolo che si offre a noi allorchè giungiamo sulla piazzetta o meglio sulla terrazza situata innanzi alla chiesa, dà un altro corso alle nostre idee. Da un lato si scorge la facciata venerabile d' un monumento sei o sette volte secolare; dall'altro la vista abbraccia l'Arno che solca la pianura, Firenze, i suoi sobborghi che si stendono lontano, le colline sinuose dei dintorni di Fiesole, colla loro abbondante vegetazione. La stessa piazza, tenuta benissimo, è coperta di cespugli di mortella che germogliano ai piedi delle giovani acacie.

Sino al 1028, l' area su cui sorge la Badia, era occupata dal Duomo di Fiesole, consacrato ora a san Pietro, ora a san Romolo, ed ora a san Bartolomeo (delle iscrizioni trovate sotto l' attuale pavimento della chiesa ed esposte al museo di Fiesole, fanno fede dell' alta antichità di questo Duomo primitivo). In quell' epoca, il vescovo Giacomo, trovando il santuario troppo lontano dalla sua abitazione, decise di costrurre un nuovo Duomo nel cuore della stessa città. Un convento da lui riccamente dotato sostituì l'antico edificio. Occupato durante parecchi secoli dai Benedettini neri, quel convento fu dato nel 1439-1440, dal papa Eugenio IV, che risiedeva allora a Firenze, ai canonici regolari della congregazione di sant'Agostino. Verso la stessa epoca, Cosimo dei Medici, il Padre della Patria, sempre pronto a cogliere tutte le occasioni che gli si presentavano per segnalare il suo nome con fondazioni, si offerse di dotare la nuova congregazione d'un asilo più degno. Incaricò quindi il suo architetto favorito, Filippo Brunellesco, di costrurre la chiesa e il convento, e il suo libraio prediletto, Vespasiano de' Bisticci, di formarne la biblioteca. Sessantamila, altri dicono centomila ducati, furono assegnati a quest'opera, destinata a ricordare la magnificenza e la divozione dell'illustre Mecenate fiorentino.

In seguito la Badia servì di asilo a più d' un eminente scrittore, e fu teatro di più d'un importante avvenimento. Ivi Poliziano e Pico della Mirandola cercavano rifugio contro il chiasso e la troppa vita di Firenze; ivi nel 1492 il futuro Leone X venne rivestito della porpora cardinalizia, e morì il 27 maggio 1516 suo fratello Giuliano dei Medici, duca di Nemours, l'amico di Raffaello e di Michelangelo. Ivi nel 1529–1530, durante il memorabile assedio di Firenze, gli Spagnuoli stabilirono i loro quartieri. Soppressa nel 1778 come convento, la Badia divenne la residenza estiva dell'arcivescovo di Firenze; più tardi diede asilo alla celebre stamperia calcografica del Padre Inghirami, l'autore delle migliori carte della Toscana. Più recentemente fu acquistata da un'istituzione religiosa, e resa così alla primiera sua destinazione.

[1] „Qui fu la cappella rotonda, stanza del venerato corpo di S. Romolo fino all'anno MXXVIII; demolita nel MDCCCLXXVI per crescere eleganza alla chiesa.„ !!!...

Dopo questa indispensabile introduzione storica, studiamo il monumento stesso.

A primo aspetto la facciata della chiesa sembra esser rimasta incompleta, come quelle di tante altre chiese toscane. Ma esaminandola più davvicino, non si tarda a scorgere che le delicate incrostazioni di marmi neri e bianchi occupanti il centro datano dal medio evo, e che le serie di pietre greggie, in mezzo alle quali si trovano, segnano gli ingrandimenti fatti nell' edificio da Brunellesco. Tali incrostazioni a disegni geometrici ricordano manifestamente quelle del Battistero di Firenze, e della facciata di San Miniato, ispirate queste stesse allo stile in onore a Pisa dopo il secolo XI.

La disposizione delle arcate, di cui l'una, quella del centro, sta su due colonne di marmo d' un nero verdastro, proclama pure la parentela della chiesa della Badia coi monumenti da noi citati. Bisogna essere riconoscenti a Brunellesco, il focoso innovátore, d'aver rispettato quelle reliquie del passato.

Nell'interno invece il potente campione del Rinascimento regna assoluto. Sdegnando le risorse dell'ornamentazione, egli non volle agire che per l'insieme ch'è sobrio e severo.

Nell' abside dobbiamo ricordare un cartoccio in marmo, sormontato dalle armi dei Medici e contenente una pergamena spiegata con un' iscrizione che ci fornisce una data interessante.[1]

La sacristia ha un altare incrostato di marmi, la cui decorazione ricorda quella della facciata. Secondo il Maccio, autore d' una guida di Fiesole, pubblicata nel 1869 a Volterra, quest'altare per l'addietro conservato nella cappella circolare di San Romolo (demolita come s'è visto nel 1876) apparterrebbe all'anno 1273.

Lo stesso autore c' informa che la cappella in discorso conteneva in altri tempi dei bellissimi stalli ad intarsi, eseguiti nel 1463 da Giuliano di Leonardo, di Firenze, e adorni di figure di santi e di libri aperti. La descrizione dei dintorni di Firenze del Carocci menziona degli stalli in tutto e per tutto simili esistenti nella sacristia. Se, com'è probabile, un tal interessante lavoro mi è sfuggito, faccio qui innanzi al lettore stesso un atto di contrizione.

L' illuminazione della chiesa merita particolare menzione: sembrerebbe che l'artista abbia mirato a darle la maggior luce possibile con finestre di dimensioni molto piccole, ch'egli cercò di dissimulare il meglio che potè. È vero che le ha moltiplicate fuor di misura, cioè tre sulla facciata, non compreso il rosone, altrettante ad ogni estremità della crociera e nell'abside, indi una in ogni cappella.

A quanto risulta da un' iscrizione, la chiesa fu ristaurata nel 1877, sotto la direzione dell'ingegnere Pasquale Faldi, e mercè le cure del R. P. Luigi Bianchi. È certo che in tale occasione gli stemmi dei Medici che ornano la vôlta ricevettero il giglio, anacronismo che bisogna far osservare; infatti siffatta aggiunta al blasone mediceo fu concessa da Luigi XI nel 1465 soltanto, cioè un anno dopo la morte di Cosimo, il restauratore, o meglio il fondatore della chiesa.

Presso alla chiesa si stende il chiostro, una di quelle costruzioni morbide e leggere in cui il Brunellesco si distingueva non meno che nelle creazioni monumentali. Tutto qui ci ricorda Cosimo, il Padre della Patria; sulle porte il suo stemma, una di quelle targhe esagone del Primo Rinascimento, colle palle dei Medici; agli spigoli delle vôlte, delle

[1] „ Sacrum pro salute. D. Bartholomeo apostolo. Petrus Medices Cosmi F(ilius) libero munere anno gratiæ MCCCCLXVI. „ (In adempimento d'un voto fatto a san Bartolomeo, da Piero dei Medici, figlio di Cosimo, pel ristabilirsi della sua salute.

La Piazza Grande di Fiesole: Il Seminario e il Duomo.

mensoline ornate d'un anello in cui sono infilzate due piume, favorito emblema del vecchio patrizio fiorentino.

Mentre, guidato dal custode, un Negro (apparizione abbastanza strana in Fiesole), percorro i dormitorii e le sale che danno su questa parte del monastero, rimango colpito dall'estrema pulizia che regna ovunque, come pure da una ricerca visibilissima di comodità e d'eleganza, ancor più sorprendenti, allorchè si è appena visitato il convento di San Domenico.

Farò tosto conoscere al lettore le cause di quest'anomalia. Per ora trattasi di continuare la nostra esplorazione. Una loggia, o porticato a due piani, comunicante col chiostro, sembra sia stata costrutta appositamente, tra i due corpi di fabbricato che la proteggono a destra ed a sinistra, per permettere agli abitanti della Badia d'assaporare a loro piacere le infinite bellezze del paesaggio.

Rinunciando a contemplare il panorama che si scopre dal piano superiore, chieggo il permesso di penetrare, dal piano inferiore, nel giardino che si stende sotto a noi. M'affretto ad aggiungere — e con ciò forse ad aumentare le mie colpe — che ciò che m'attira in questo giardino è precisamente la sua mancanza di classicismo; le aiuole vi stanno senz'arte alcuna; le piante vi crescono alla rinfusa; ci si trova insomma in presenza della natura, della vera natura, ingenua, libera, seducente. Il solo sacrificio portato alle tendenze moderne consiste in un piccolo getto d'acqua col relativo bacino in cui nuotano dei pesci dorati. Passo in rivista i ceppi di vite, i fichi, i teneri peschi, gli aranci e i limoni. Tra i fiori noto con piacere la margherita, la gola di lupo, il girasole, l'iride, il rosmarino. Decisamente siamo lontani dall'ascetismo così caro a certi ordini religiosi, e la vita non doveva essere troppo difficile su questa ridente collina, sotto gli auspici di Mecenati ed amici quali furono i Medici.

Dopo attraversato una specie di vestibolo, il cui ornamento principale consiste in una fontana di pietra serena, addossata contro una parete, e decorata di ovoli, di pilastri, di fogliame, una di quelle monumentali fontane destinate alle abluzioni, come ve n'ha in gran numero nei conventi della Toscana, si penetra nel refettorio: parecchie tavole ben preparate aspettano i commensali. Un pergamo di pietra ricorda l'abitudine, ancor oggi in vigore in alcuni conventi, di leggere delle preghiere, o pronunciare delle esortazioni durante il pasto. E un'opera graziosa, dell'epoca di Brunellesco, adorna di ovoli, di palme, di ghirlande di foglie di quercia, e di cherubini. Un affresco di Giovanni di San Giovanni (1590-1636) occupa il fondo della sala: esso ha pure relazione al genere di preoccupazioni che hanno corso in un refettorio di monaci, e ci rappresenta *Cristo a tavola servito da angioli* (1629). La composizione è brillante, decorativa, ma senz'ombra di sentimento religioso. Un Watteau, un Boucher, un Tiepolo, non le avrebbero dato un carattere più profano. Che dire mai, ad esempio, di quei due angioli, l'uno pieno di desolazione innanzi ad un piatto caduto, e l'altro in atto di prodigargli ogni conforto!

Il mio cicerone nero mi condusse successivamente in un giardinetto adorno dei più begli arbusti, un recesso intimo, profumato, delizioso, in mezzo a cui sta la statua di San Giuseppe Calasanzio, fondatore delle Scuole Pie; poi attraversando una galleria provvista d'un divano, di tappezzerie moderne, penetriamo in un salone i cui mobili dell'epoca nostra contrastano col bel camino monumentale portante ancora gli stemmi dei Medici.

Qui finalmente ottengo la spiegazione delle comodità e del lusso che regnano nelle diverse parti dell'edificio: la Badia fu appigionata o affittata alcuni anni or sono dalle

Scuole Pie, così fiorenti in Italia, e il collegio da queste fondatovi nel 1876 vide sfilare da allora in poi una lunga serie d'allievi delle migliori famiglie (il numero dei collegiali ammonta ora a settantacinque, tra i quali un certo numero di stranieri; i frati addetti al collegio sono in numero di quindici).[1]

Certo, se il magnifico Mecenate, l'illustre uomo di Stato, a cui devesi la ricostruzione della Badia, se il gran Cosimo dei Medici potesse rivedere l'opera sua, si meraviglierebbe trovandola così poco mutata, in mezzo a tanti sconvolgimenti. Oggi, come nel secolo XV, si tende a conciliare nella Badia gli insegnamenti tradizionali della religione col culto delle lettere e della filosofia, da un lato, e le scoperte della scienza dall'altro; l'elogio di Platone continua ad alternarvisi con quello di san Tommaso d'Aquino; gli ospiti antichi, tra cui il dotto Pico della Mirandola, potrebbero entrare nelle discussioni dei loro successori moderni, senza il timore di non venir compresi.

Riprendendo la vecchia strada di Fiesole, la Via Vecchia Fiesolana, incontriamo a destra una fontana (recentemente restaurata) con una testa di leone, a cui fa riscontro a sinistra un'altra testa di leone incastrata nel muro, e probabilmente derivante da una seconda fontana oggi distrutta. Un'iscrizione latina del 1556 ci apprende ad un tempo il nome del fondatore e dello scultore: Baccio Bandinelli, l'artista presuntuoso che osò calcolarsi rivale di Michelangelo, ed eresse rimpetto al celebre *Davide*, sulla piazza della Signoria, il mediocre e presuntuoso gruppo di *Ercole e Caco.*[2]

All'angolo della casa che s'innalza rimpetto alla fontana del Bandinelli brillano gli stemmi pontificii dei Medici. L'osteria per l'addietro quivi situata era celebre sotto il nome di *Casa delle tre pulzelle;* il papa Leone X, recandosi a Fiesole, vi si trattenne alcuni minuti, l'11 gennaio 1516: lo stemma è un ricordo della sua visita.

Rinunciando a continuare la salita della strada vecchia, ritorno sulla piazza di

[1] Non sarà privo d'interesse, pel lettore, conoscere l'origine di questa congregazione degli Scolopi, che ritroveremo ancora nelle nostre escursioni attraverso la Toscana. Il suo fondatore, san Giuseppe Calasanzio, nacque nel 1556 a Petralta nel regno di Aragona, di nobile e ricca famiglia. Dopo una giovinezza consacrata allo studio e agli esercizi di pietà, egli si recò nel 1592 a Roma, ove s'occupò particolarmente dell'istruzione dei fanciulli; ben presto gli fu dato di riunire attorno a sè un gruppo di uomini animati dallo stesso intento, e nel 1617 ottenne dal papa Paolo V l'autorizzazione di formare una congregazione i cui membri non avessero a pronunciare che dei voti semplici d'obbedienza, di castità e di povertà (nel 1669 ai voti semplici si sostituirono i voti solenni). Quattro anni più tardi egli ebbe la soddisfazione di vedere la sua congregazione innalzata a corpo religioso, sotto il nome di Chierici regolari poveri della Madre di Dio, o delle Scuole Pie, ch'essa porta ancor oggi oltre al nome di Scolopi. Tale istituzione ha per iscopo d'insegnare ai fanciulli a leggere, scrivere, far di conti, tenuta dei libri, come pure insegnare le umanità, la filosofia, le matematiche, la teologia. Con un programma più elevato, come vedesi, essa fa riscontro ai Frati della Dottrina cristiana. Allorchè morì san Giuseppe Calasanzio, nel 1648, l'istituto era al colmo della sua prosperità; la Spagna, l'Austria, la Moravia, l'Ungheria, la Polonia, imitarono ben presto l'esempio dell'Italia, dando asilo ai suoi rappresentanti. Aggiungiamo poi che la congregazione degli Scolopi si distinse sempre per la mitezza del suo spirito e si conciliò, specialmente in Toscana, la stima generale, tenendosi sempre estranea alle lotte di parte.

[2] La predilezione di Baccio Bandinelli per tal luogo in cui possedeva un bel podere detto lo Spinello (oggidì villa Mantellini), gli fu quasi quasi fatale. Sentiamo il suo nemico Benvenuto Cellini: "Un giorno tra gli altri, salii un bel cavallino di mia proprietà, misi cento scudi in tasca e mi recai a Fiesole a trovare un mio figlio naturale che avevo dalla nutrice, la moglie di uno dei miei operai. Trovai il bimbo benissimo e lo baciai, malgrado il mio stato d'animo. Allorchè volevo andarmene, egli non voleva più lasciarmi e mi trattenne fortemente colle sue manine versando dei torrenti di lacrime e gridando, cosa abbastanza strana, non avendo egli ancor due anni. Nella mia disperazione ero deciso di uccidere Bandinello ove l'avessi incontrato. Egli soleva recarsi ogni sera ad un suo terreno posto sopra San Domenico. Allorchè sbucai sulla piazza San Domenico, egli vi ginngeva dal lato opposto. Io m'avvicinai a lui per compiere il mio sanguinoso progetto, ma vidi ch'era senz'armi, sopra un povero mulo della grandezza di un somaro e accompagnato da un monello di circa dieci anni. Egli si fece pallido vedendomi e cominciò a tremare. "Non aver paura, vile poltrone„ gli dissi io, accorgendomi della vigliaccheria che stavo per commettere, "non ti giudico degno delle mie busse„. Egli mi guardò rassicurato, ma senza parlare. Io intanto ritornai ai sentimenti virtuosi, ringraziando Iddio che non avea permesso ch'io commettessi simile delitto.„

San Domenico, ove giungo in tempo a montare nell'omnibus che sta per partire per Fiesole.

Grazie alle sue infinite risvolte, la Via Nuova Fiesolana abbonda di sorprese pittoresche, e di mirabili punti di vista. Talora la città situata sopra di noi si nasconde del tutto ai nostri sguardi; talora, invece, le prime case appaiono così vicine che sembra di toccarle, mentre una lunga e faticosa salita ci separa ancora da esse. Poi costeggiamo un'alta montagna, di cui una metà è affatto nuda, mentre l'altra è tutta a boschi. Qui delle roccie fiancheggiano la via, altrove vediamo delle ridenti villette, tra cui la villa Kraus, ove dimora l'eminente musicista di tal nome. A destra attira lo sguardo un imponente edificio, con un porticato a colonne, di bellissimo effetto in mezzo a questi terreni irregolari: trattasi dell'antico convento di Doccia, oggi villa Fraschi. Il disegno del portico si attribuisce a Michelangelo, il cui progetto, dicesi, fu eseguito da Santi di Tito. Raccomando ai viaggiatori che mi succederanno in questa gita di visitare la chiesa annessa al convento: il Carocci vi nota parecchi monumenti interessanti. Dal lato della pianura, ogni tratto della salita che superiamo allarga il nostro orizzonte in magiche proporzioni: innanzi a noi si svolge successivamente in uno spazio immenso la valle dell'Arno. Finalmente passiamo ai piedi d'un edificio la cui facciata si distingue per una singolare decorazione, ma che, tutto sommato, risponde benissimo alle immagini che desta in noi il nome di Fiesole: una copia ad affresco dell'*Aurora* di Guido Reni. Il vetturino fa scoppiettare la frusta; dei mendicanti accorrono attorno all'omnibus; alcuni minuti ancora e siamo sulla Piazza Grande.

Busto del vescovo Salutati, di Mino da Fiesole (Duomo di Fiesole).

Un'iscrizione sopra una lapide di marmo all'ingresso della piazza ci apprende che il 5 ottobre 1849 il granduca Leopoldo II inaugurò colla sua famiglia la nuova strada. (Non c'è che dire: questa dinastia di Lorena ha pur reso parecchi servigi alla Toscana!).

Poi m' incammino verso il ristorante Aurora, per ordinarvi la colazione, sapendo che in simili luoghi è meglio provvedere in tempo giusto. Il lettore mi dispensi dal comunicargli il "menu" scelto; esso non differisce in nulla da quelli a cui ci abituò la cucina toscana, e d'altronde altre cure più interessanti ci chiamano.

La Piazza Grande di Fiesole produce un'impressione che non è facile scordare. Vi si ritrova ogni cosa: monumenti secolari, e miserabili casupole, della vegetazione e della

La pala in marmo di Andrea Ferrucci (Duomo di Fiesole).

polvere; ai punti troppo fuggevoli d'un suolo ineguale, succedono delle masse imponenti; dominato ai due capi da due monticelli quasi a picco, questo vasto quadrilatero offre dal centro un magnifico punto di vista su Firenze; qui dei buoi accoppiati, o dei carri dalla costruzione più primitiva, là carrozze eleganti poste all'ombra delle quercie secolari; qui i luridi cenci degli ostinati accattoni, e dei venditori di lavori di paglia non meno accaniti, tra i quali scopresi talora qualche monello dalla tinta olivastra, dai lineamenti simili a quelli dei bronzi etruschi; là degli abiti cosmopoliti d'una schiera

di forestieri. Ricordi storici, bellezze pittoresche, glorie e miserie, quanti, quanti quadri si svolgono successivamente innanzi a noi!

Ma procediamo con ordine: Al fondo della piazza, dal lato della via di Firenze, sorge il seminario, edifizio del XVII secolo, vasto ed imponente, successivamente ingrandito nel 1697, nel 1726, nel 1737 e nel 1838, dai vescovi di Fiesole; vi si osserva, secondo il Carocci, la biblioteca d'un sapiente canonico, Angelo Maria Bandini (l'autore dei celebri cataloghi della Laurenziana), dei gabinetti di fisica e di storia naturale, ed un osservatorio meteorologico. Un po' più lungi si trova il vescovado, edifizio di nessuna apparenza, costrutto nel 1675 dal vescovo Filippo Neri Altoviti. Poi si scorge il Duomo di cui tosto ci occuperemo, ed una serie di case destinate all' uso della vita quotidiana: il caffè Mino, una drogheria, una trattoria e pizzicheria, un barbiere, un farmacista, un asilo, ed alcune baracche che sarebbe inutile osservare minutamente. La parte più alta del quadrilatero, quella in faccia al vescovado ed al seminario, contiene, oltre ad abitazioni particolari, di aspetto piuttosto meschino, il Palazzo Pretorio e la chiesa di Santa Maria Primerana; il quarto lato finalmente, quello verso Firenze, è circoscritto, oltre che da diverse costruzioni poco interessanti, dal teatro Aurora, nel cui sottosuolo si trova il ristorante di cui parlammo poco fa. La costruzione di questo edifizio — fatto degno d'osservazione — è dovuta ad un ricco inglese, stabilito nei dintorni, il cav. Guglielmo Blondel-Spence, proprietario della villa dei Medici.

Gli abitanti di Fiesole non ebbero la mano felice nello scegliere la località destinata al loro Duomo; invece di dominare la piazza, esso è collocato in basso, e punto in vista. Se non fosse pel suo campanile merlato, che spicca fieramente sull'orizzonte, l'effetto ne sarebbe molto meschino. La semplicità della decorazione, che forma il più completo contrasto colle ricche incrostazioni di marmo delle chiese di Firenze, di Prato, di Lucca, di Pisa e di Siena, non è certamente la più acconcia per attenuare tale difetto. Per colmo di sventura, s'intraprese a rinfrescare, a ristaurare, direi quasi a rifare il venerabile edifizio; all' epoca della mia ultima visita, nell' interno vi lavoravano muratori e scalpellini; le funzioni del culto erano interrotte, gli altari spogliati di ogni ornamento; pareva d'entrare in un cantiere anzichè in un santuario. Le tinte così armoniche che il tempo dà alle pietre, il profumo di poesia che emana dalle reliquie del passato, illusioni che ci trasportano di sei secoli indietro, tutto, tutto è irrevocabilmente sparito sotto il piccone di quei vandali moderni.

Il Duomo è costrutto in pietra di macigno, quella pietra ora azzurrognola, ora giallastra, che abbonda nelle cave della Toscana, e che ricorda l' ardesia. È una basilica a tre navate, con sedici colonne, ciascuna di varii pezzi, e con arcate poste sulle colonne, e un' incavallatura scoperta. Delle strette finestrine, praticate tanto al basso, quanto al disopra delle arcate della navata principale, lasciano penetrare la luce nell' interno. Una cripta occupa l'abside: sopra questa trovasi il coro, al quale si sale da due scale, composte di quindici gradini ciascuna.

Benchè dati dall' XI al XII secolo (fu cominciato nel 1028 dal vescovo Giacomo) la sua decorazione appartiene quasi esclusivamente al XV secolo. No, io m' inganno: l' antichità pure vi occupa un posto, essa vi è rappresentata da tre capitelli, la cui eleganza contrasta colla pesantezza dei pilastri che li sostengono.

Appena entrati si scorge, sopra la porta principale, una terracotta smaltata, della scuola dei Della Robbia, la statua di *San Romolo*.

Più lungi, a sinistra, scopro sopra un pilastro un santo seduto, con un angiolo svolazzante; è un affresco del XIV secolo, piuttosto maestoso, a cui fa riscontro,

sopra un pilastro a destra, un *San Sebastiano;* un adolescente nudo, dallo sguardo estatico, dal nimbo d'oro, una di quelle figure graziose e sentimentali, ma però un po' deboli e vuote, così frequenti nell'opera del Perugino.

La cripta, tutta manomessa dai ristauratori, contiene essa pure degli affreschi; sventuratamente sono molto danneggiati. Io concentro la mia attenzione sopra una vista di città, contenente una piramide, un edifizio circolare, non senza analogia col Panteon di Roma, ed una colonna trionfale. Sarebbe forse uno di quegli antichi ricordi di Roma, che gli archeologi ricercano oggi con tanto ardore?

Lasciando da parte una quantità di lavori di secondo ordine, bisogna occuparsi delle produzioni d'un artista eminente, che lasciò al duomo di Fiesole il suo capolavoro: Mino ed il mausoleo del vescovo Leonardo Salutati.

Sebbene il nome di Fiesole sia ordinariamente unito al suo nome di battesimo, Mino nacque a Poppi, nel Casentino, nel 1431; giovane ancora si stabilì a Roma, donde ritornò molto soventi al suo paese natio. Sarebbe superfluo far qui il suo elogio, o celebrare quella purezza di sentimenti e di forme che non è senza un misto di freddezza, quella scienza perfetta del lavoro del marmo, a cui s'unisce qualche volta una certa originalità.

La pala, scolpita da Andrea Ferrucci (1465-1526), un vero figlio di Fiesole, appartiene ad un'epoca più inoltrata, ma i quattrocentisti, Mino alla testa, non crearono figure più saggiamente ritmiche, e più deliziosamente espressive.[1]

Il Pretorio, situato nella parte più elevata della piazza, non ha nulla che ricordi l'aspetto imponente di quelli delle altre città toscane; invano vi si cercherebbero le gigantesche bozze, i merli, il campanile, accompagnamento obbligatorio di questi rifugi della libertà municipale. Un portico microscopico, le cui quattro colonne sostengono un piano in cui sono praticate sei finestre, d'un effetto meschino, ecco l'edificio. L'architrave è sostituito da una volgarissima trave posta sulle colonne, e l'orlo del tetto giunge sin quasi al livello delle finestre, provviste di persiane verdi, simili ad un cappello troppo grande che discenda sin sugli occhi. Soli alcuni stemmi di podestà, incastrati nella facciata e nel porticato, conferiscono una nota un po' vigorosa.

Il Pretorio contiene al pianterreno il museo, al primo piano la scuola elementare maschile e la scuola elementare femminile. È inutile aggiungere che soltanto il museo merita la nostra attenzione.[2]

Dopo fatto il giro della piazza, ritorniamo indietro per visitare il teatro romano presso la cattedrale. Una porta moderna, abbastanza pretenziosa, coll'iscrizione *Teatro Romano,* segna l'ingresso del monumento: pago i venticinque centesimi stabiliti dal municipio, ed eccomi libero d'immergermi a sazietà negli arcani dell'archeologia. Un viale fiancheggiato da girasoli e convolvoli conduce al teatro. I gradini sono piuttosto ben conservati; ne conto diciassette in fila nella parte che ha meno sofferto; altrove l'erba sostituisce le pietre strappate dal loro alveo; avvicinandosi alla scena, che trovasi dal lato opposto della città, s'incontrano delle roccie con scanalature oblique, e due tronchi di colonne scanalate. Il complesso non è tale da produrre

[1] Com'è possibile non segnalare, in un altro ordine d'idee, l'iscrizione destinata a perpetuare il ricordo di Mangani, il contadino matematico di Fiesole che corrispondeva con Newton!

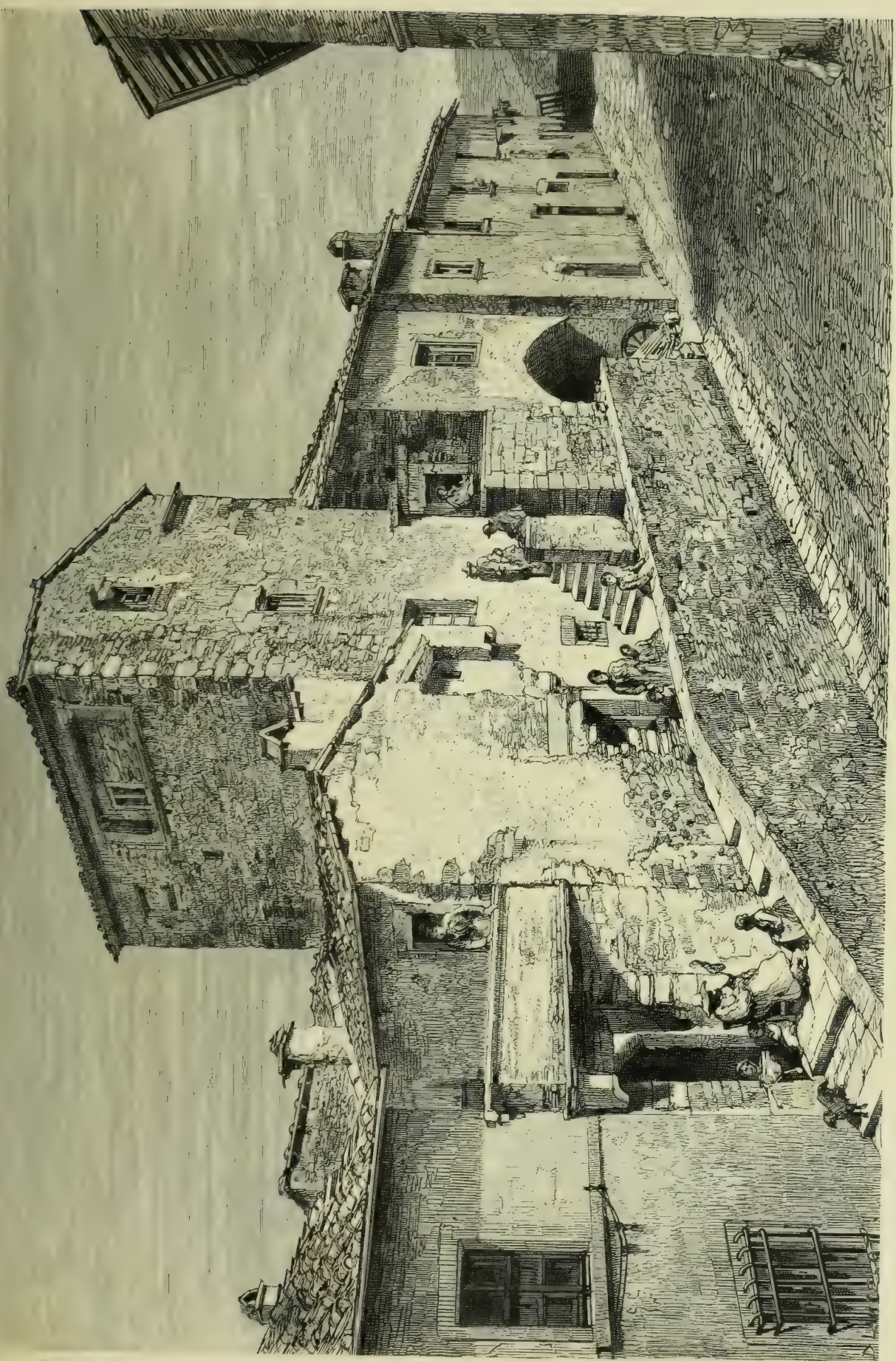
[2] Questo museo, questa raccolta etrusco-romana (poichè il medio evo e il Rinascimento non vi sono rappresentati), deve il suo interesse, la sua importanza, alla sua situazione su questo terreno classico, ove ogni settimana si scoprono delle monete, dei marmi, dei vasi (nelle strade i bimbi vi offrono per pochi centesimi dei musaici trovati nei campi!).

l'impressione di grandezza propria ai monumenti romani; i materiali, anzitutto, non si distinguono nè per la loro qualità nè pel loro colore; essi si compongono di pietra di macigno grigia, che si spacca facilmente ed è d'aspetto rugoso: altrettanti difetti quante qualità ci sono nel marmo, questo eccellente ausiliare dell'arte di edificare presso i Romani. Ho ragione di temere inoltre che alcuni gradini sieno stati aggiustati negli ultimi tempi. L'umidità del luogo non concorre certo a renderlo piacevole: una sorgente che trovasi a mezza costa forma presso al teatro un piccolo serbatoio, di cui le piante acquatiche specialmente devono apprezzare i vantaggi. Quanto alla vista, essa non ha nulla che ricordi quella di cui si gode dal lato opposto: nel fondo, delle

Le rovine del Teatro romano di Fiesole.

alture con boschi, adorne di alcune villette; più vicino a noi, a sinistra, un cimitero, che si stende a mezza costa, sotto al convento dei Francescani: è lì che fu sepolto l'artista eminente, di cui Firenze deplora ancora la perdita, lo scultore Giovanni Dupré.

Lasciando il teatro, incontriamo una via irregolare, di rapido pendio, costeggiata da muri, su cui il musco tiene luogo d'intonaco. Una cinquantina di passi e raggiungiamo il gigantesco bastione, l'ultima traccia di *Fæsulæ etrusca*. L'insieme di questo insigne monumento dell'arte della fortificazione nell'Italia primitiva, è abbastanza regolare; i blocchi, di cui alcuni misurano più di due metri di lunghezza, hanno quasi tutti la forma quadrangolare, e non poligonale, come i bastioni pelasgici; essi sono sovrapposti gli uni agli altri, senza calce; negli interstizi sviluppasi una lussureggiante



Una via di Fiesole dal lato del monte Ceceri.

Soggetto allegorico del Botticelli, già alla villa Lemmi, oggi al Louvre a Parigi.

vegetazione; nell'interno della cinta s'innalza una fila di cipressi. Il muro, ancor oggi lungo almeno cento passi, si stende sino al punto in cui il suolo bruscamente si rialza, e dove probabilmente cominciava un altro sistema di difesa.

L'arte non ha nulla a che fare in questa creazione d'un popolo forte, ma barbaro; l'architettura militare era in quel tempo ancora nella sua infanzia, nessuna traccia di bastioni, di merli, di feritoie; una linea retta composta di blocchi a mala pena ripuliti, sovrapposti a caso, formava l'ideale dei guerrieri di quell'epoca. Una parte del muro crollò circa quindici anni or sono; in uno dei miei viaggi successivi vidi che si stava ricostruendo.

Attraversando ancora una volta la piazza, prendiamo tra il Seminario ed il Vescovado la via scoscesa che conduce all'antica Rocca, di cui non rimangono che pochi avanzi. Gli archeologi affermano ch'essa si componeva di quattro cinte concentriche con due torri. Badiamo piuttosto allo splendido panorama che si stende sotto di noi; una panchina di pietra, a 330 metri d'altezza, collocata qui da un inglese benemerito, permette d'ammirare con tutta comodità le colline sparse di villette, e la pianura che si svolge intorno a Fiesole.

Alcuni passi ancora ed arriviamo alla chiesa di Sant'Alessandro, secondo gli storici, un tempio pagano, trasformato in basilica cristiana a tre navate. Questo monumento non conservò altro delle sue prime origini che una ventina di belle colonne, a capitelli jonici. Ma dispensateci di citare le altre sue opere d'arte, tutte moderne.

Però non siamo ancora al termine della salita. Un'angusta stradetta ci conduce al convento dei Francescani, posto sul vertice del monte. Sul prato che si stende innanzi a noi sta un crocifisso eretto nel 1720, a destra un boschetto di pini, sotto ai quali crescono dei cipressi, che nascondono alquanto la vista da questo lato; a sinistra il convento, d'una costruzione irregolare e di pochissimo effetto.

Mi restano alcuni istanti prima della partenza dell'omnibus, per visitare le vie che stanno dal lato del monte Ceceri, la montagna dirimpetto a quella che domina il convento dei Francescani. Esse sono alquanto miserabili, come si può giudicare dalla nostra incisione, e danno una meschina idea dell'attività e prosperità degli abitanti. [1]

Ma il cocchiere fa scoppiettare la sua frusta, i cavalli scalpitano, l'omnibus deve partire; è necessario quindi togliersi a quelle malinconiche considerazioni. D'altronde non si visita Fiesole per farvi un corso di morale. La nostra vettura si slancia, colla rapidità d'una freccia, verso la pianura, che comincia ad essere avvolta in una nebbia leggera; ed io saluto ancora una volta, passando, le rose canine in fiore, le ville, i conventi, tutti questi santuari della storia e della poesia.

[1] Costoro sono divisi tra i lavori dei campi, molto ingrati in questo paese montuoso, o l'estrazione delle pietre, di cui rigurgitano le cave vicine; le donne si dedicano ai lavori di paglia; mi si disse che con tale occupazione esse guadagnino in media 45 centesimi al giorno. Questa somma sarebbe abbastanza elevata, visto l'incredibile buon mercato d'ogni genere nei dintorni di Firenze, se il lotto da una parte e le bettole dall'altra non fossero avversari accaniti d'ogni economia.

La Certosa di Val d'Ema, veduta dal lato di Galuzzo.

I CONVENTI DEI DINTORNI DI FIRENZE.

" Vallombreuse, abbaye monumentale, Grande-Chartreuse de l'Italie, bâtie au sommet des Apennins, derrière un rempart de rochers, de précipices, de torrents et de noires forêts de sapins. "

(LAMARTINE).

I.

LA CERTOSA DI VAL D'EMA.

Ritratto d'un frate di Vallombrosa, del Perugino.
(Firenze, Galleria dell'Accademia).

La Certosa di Firenze, cronologicamente, è la 115ma tra le 245 che vantava per l'addietro l'Ordine fondato da san Bruno. Ma se questo santuario non può presentare una grande antichità, in compenso, per la ricchezza della sua decorazione, non la cede che alla Certosa di Pavia, la regina delle Certose: è un museo, non un luogo di penitenza.

La Certosa fiorentina è situata a circa una lega dalla città, nella selvaggia e pittoresca vallata dell'Ema, d'onde il suo nome di Certosa di Val d'Ema. Noi usciamo dalla Porta Romana, e lasciando a sinistra l'imponente strada di Poggio Imperiale, proseguiamo diritti il nostro cammino. La strada sale fra mura, costeggiands dei giardini, per ridiscendere dopo alcune centinaia di metri. Tosto si offre alla nostra vista il grande e bellissimo cimitero protestante, colla sua cappella all'ingresso, la gran croce di

marmo bianco nel centro, e la loggia aperta al fondo; gli succedono colline coperte di vigne e di ulivi, intersecate da numerosi muricciuoli che servono a sostenere i terreni, od a facilitare lo scolo delle acque. Il paese è ricco ed animato, come lo provano le schiere di contadini dagli ombrelloni verdi; carri, diligenze, equipaggi vanno o vengono; sino ad ora la solitudine scelta dai discepoli di san Bruno non ha nulla di spaventoso.

In capo ad una mezz'ora l'omnibus raggiunge il borgo di Galuzzo, il cui principale ornamento sembra consista nelle sue numerose trattorie. Lasciando da un lato la gran via che discende con un ripido declivio, la magnifica strada regia per Siena e Roma, coi suoi immensi mucchi di pietre disposti sull'orlo, ci dirigiamo, per un sentiero più modesto, verso la Certosa distante un tiro di schioppo. Attraversiamo l'Ema sopra un ponte che si crede antico, e giungiamo innanzi ad un alto muro che circonda una collina coperta di vigneti ed ulivi, in mezzo a cui spiccano dei cipressi; il vertice del monticello è tagliato da una specie di cittadella ad angoli numerosi, con un muro merlato a sinistra e un campanile nel centro. Una porta monumentale in *opus rusticum*, costrutta nel 1771 e adorna di una statua di san Lorenzo e di vasi di pietra, mette la parte inferiore del recinto in comunicazione colla strada; ma essa è chiusa, e bisogna fare l'ascensione del monticello, il Monte Auto, per penetrare nel santuario. Vi si arriva per una strada erta, fra muri altissimi, ma senza carattere, al disopra dei quali un cedro stende i suoi rami carichi di frutta dorate: è la sola nota gaia che si offre al viaggiatore durante la salita. Finalmente si giunge ad un primo cortile, piccolissimo, dominato a destra dalle dipendenze del convento, posto molto più in alto, mentre a sinistra un muro merlato, piuttosto basso, offre uno splendido punto di vista sulla circostante campagna.

Sotto a noi, sui fianchi dirupati del Monte Aguto, Acuto o Auto, si stendono gli ulivi ed i cipressi, le cui severe tinte accrescono l'asprezza di questo paesaggio; più in basso, ai piedi stessi del monticello, scorre il torrente Greva, a cui l'Ema mescola le sue acque dal lato di Galuzzo; la Certosa infatti è situata al confluente dei due corsi d'acqua, che isolandola, proteggono la sua base per la maggior parte della sua estensione. Dall'altro lato della Greva sorgono alcune case, e presso a queste un camino a vapore di dimensioni colossali. Se lo sguardo si spinge al di là, si scopre sino ai confini dell'orizzonte una lunga serie di colline coperte da vere foreste d'ulivi. L'insieme del paesaggio, malgrado le cure dell'agricoltura, conserva ancora qualche cosa di selvaggio; le colline boscose, da cui si precipitano i torrenti, si addicono ad un luogo di vita romita e raccolta; tutto, persino l'aria vibrante che si respira tra queste montagne in miniatura, ci mantiene nell'illusione d'essere lungi dai rumori e dall'animazione del mondo.

Il cortile in cui si penetra da prima non è tale da trattenerci; non contiene che una cappella di meschine dimensioni, colle statue di san Lorenzo e san Bruno, i protettori del sito. Però, prima di salire la scala che ci conduce nel convento, non sarà inutile gettare uno sguardo sulla storia di questo celebre monumento.

Il nome del fondatore della Certosa, Niccolò Acciajoli (1310-1366), è celebre negli annali della nobiltà fiorentina. Discendente da una famiglia arricchitasi nel commercio dell'acciaio, Niccolò dedicossi al servizio della regina di Napoli, guadagnandosi il titolo di gran siniscalco del suo regno, come pure quelli di duca di Melfi e d'Atene (i suoi discendenti regnarono su quest'ultima città sino al 1456). Egli si era già distinto per le sue liberalità verso la Certosa di Napoli e diversi altri monasteri, allorchè, nel 1341,

Veduta generale della Certosa di Val d'Ema.

decise di fondare presso alla sua città natale un santuario, la cui magnificenza perpetuasse in eterno la propria ricordanza: tale fu l'ardore da lui posto nell'impresa, che non gli occorsero più di dodici mesi per condurla a termine; il chiostro grande ed il piccolo, le celle, l'ospizio, le officine, la sala capitolare, il campanile, la chiesa, parvero uscire di sotterra come per incanto, mostrando agli sguardi abbagliati dei Fiorentini lo stemma degli Acciajoli, un leone rampante, con uno stendardo spiegato, su cui la fiera divisa: "Nessuna scossa lo farà tremare„ (Ad nullius pavebit occursum).

L'artista incaricato della costruzione, secondo la tradizione, non sarebbe stato altri che il celebre architetto, pittore e scultore fiorentino Orcagna; quest'asserzione è molto discussa. Vasari si limitò a far entrare in campo i più valorosi maestri vissuti al tempo dell'Orcagna, dei quali si ignorano i nomi, ma le cui opere non saranno mai abbastanza lodate.

Un collegio, capace di contenere cinquanta allievi, venne tosto aggiunto al monastero dallo stesso fondatore, di modo che gli ospiti della nuova Certosa poterono tosto unire agli esercizi di divozione l'educazione della gioventù.

La Certosa fiorentina ebbe un rapido sviluppo, essa fornì alla Chiesa una quantità d'uomini insigni per la loro virtù e la loro scienza, tra cui merita il primo posto il beato Nicola Albergati, morto il 1444. Gli incoraggiamenti da essa prodigati alle arti non contribuirono meno ad illustrarla: se i religiosi rinunciarono a coltivarle essi stessi, ad uso dei Domenicani, non trascurarono nulla per interessare all'abbellimento del loro monastero i più eminenti maestri; nel XIV secolo li vediamo rivolgersi a Lorenzo Buffalmacco; nel XV al celebre miniaturista del convento degli Angioli, Lorenzo Monaco, poi a Fra Angelico e ad Antonio Veneziano; nel XVI ad Albertinelli, al Pontormo, al Bronzino, a Francesco da San Gallo, a Gianbologna; finalmente nel XVII a Giovanni da San Giovanni, al Poccetti ed a molti altri. Allorchè nel 1536, Carlo V visitò la Certosa, non potè trattenersi dal manifestare la sorpresa e l'ammirazione innanzi a tante magnificenze.

Nel 1810, al momento della sua soppressione, la Certosa contava 17 frati e altrettanti conversi. Riaperta nel 1818, essa sfuggì sinora all'applicazione della legge del 1866. Ma sarà per molto tempo ancora?

Quanti libri, quanti volumi, quanti opuscoli ci iniziano al suo passato, alla sua organizzazione attuale, ai suoi sogni d'avvenire! Fra gli altri, un giorno, non so come, mi venne tra mano un volume di modesta apparenza col titolo: *Guida della venerabile Certosa di San Lorenzo levita e martire, presso Firenze (1861).*

Quest'opuscolo, senza note, nè cenni bibliografici, privo, in una parola, d'ogni apparenza d'erudizione, mi dette una quantità di utili informazioni. Io vidi che la chiesa si divideva in "coro dei conversi„ ed in "coro dei monaci„, in sacristia, in cappella delle sante reliquie, in cappellette, in cappella bel beato Nicola Albergati, in cappella del santo patriarca Bruno, in "colloquio dei frati conversi„; poi la chiesa di Santa Maria, i sotterranei, il "chiostrino„, il "colloquio dei monaci„, il refettorio, la sala capitolare, il chiostro grande, l'appartamento priorale, la biblioteca, gli archivi, il chiostro dei frati, la foresteria, le officine, la farmacia, e finalmente gli edifizi annessi.

Lo stesso opuscolo ci informa che i Certosini vestono di lana bianca, perchè nella celeste Gerusalemme quelli che stanno innanzi al trono di Dio portano delle stole bianche; che hanno i capelli tagliati rasi, che una corda ne cinge la cintura, come si conviene a coloro che vogliono essere forti nella lotta; che un rosario è il loro scudo;

che uno scapolare scende dalle loro spalle in forma di croce, e che ogni parte di questo scapolare ha un significato mistico, su cui trovo inutile insistere.

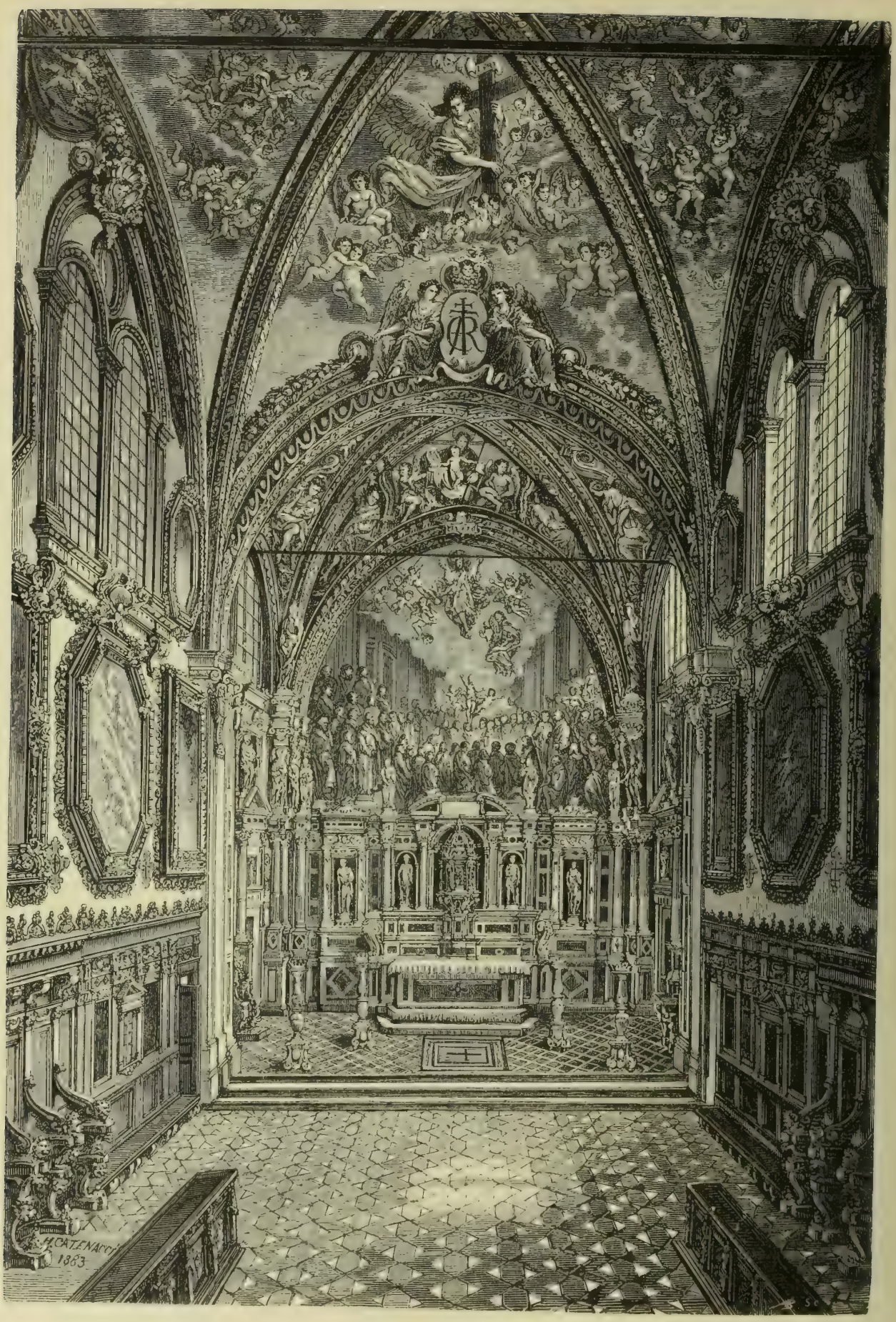
In quanto al regime seguito dai discepoli di san Bruno, la "Guida„ rammenta, che nell'occasione del soggiorno dei papi in Avignone, durante questa nuova cattività di Babilonia, un sovrano pontefice autorizzò i cenobiti della Grande Certosa a mangiar carne in caso di malattia. I religiosi, per risposta, gli mandarono una deputazione composta di ventisette monaci, di cui il più giovane contava ottant'anni, ed il papa sorpreso e convinto non insistè ulteriormente per mitigare un regime tanto vantaggioso alla salute. Avviso ai vegetariani!

La facciata della chiesa della Certosa.

Queste diverse indicazioni facilitano oltre modo lo studio delle diverse parti del monastero.

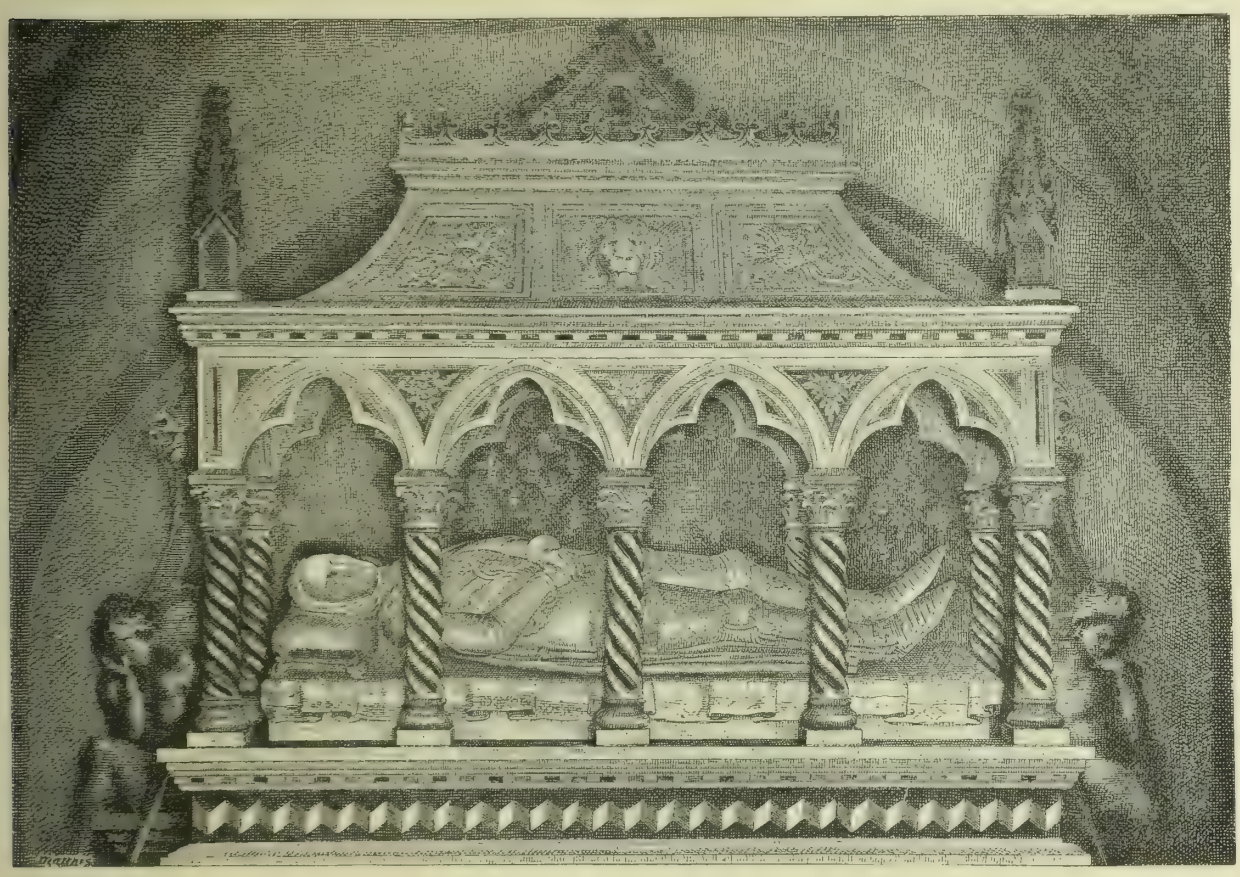
Una scala interna, facile a difendersi in caso d'attacco, conduce in una vasta corte rettangolare, d'aspetto imponente, sebbene due dei quattro giri d'arcate che la circondano sieno stati murati. Nel centro sorge la chiesa, la cui facciata, nello stile del secolo XVII, è costrutta con pietre grigie, a cui sono frammisti ornamenti di marmo bianco, il che produce un effetto tutt'altro che simpatico. Non guardiamo troppo da vicino questa facciata, poichè essa si presta alla critica sotto più d'un aspetto. Vi osservo specialmente due statue di san Pietro e di san Paolo d'un lavoro molto grossolano.

L'interno della chiesa si distingue, come del resto tutte le chiese dei Certosini da me visitate, pel buono stato in cui si trova e la sua rara magnificenza. L'Ordine di San Bruno



Interno della chiesa della Certosa. Coro dei frati.

ebbe sempre aristocratiche aspirazioni, e formò, per esempio, un vivo contrasto col programma popolare dell' Ordine di San Francesco. La stessa divisione della chiesa in due parti distinte, il coro dei conversi, ed il coro dei frati, non indica forse abbastanza chiaramente tali tendenze? Aggiungiamo subito che il coro dei frati è d'una ricchezza abbagliante. Sul suolo delle lastre di serpentino, di marmo nero o violacco di Prato che si alterna con triangoli di marmo bianco, e forma delle stelle d'una tonalità calda ed armonica. La parte bassa delle pareti è ornata di magnifici intagli, che risalgono al XVI secolo. Delle teste di cherubini, d'un finissimo lavoro, dividono gli stalli gli uni dagli altri. Più in alto stanno dei quadri, le cui antiche cornici, discretamente ornate d'oro, aumentano ancora lo splendore. Il muro del fondo ci presenta degli af-



Tomba di Niccolò Acciajoli (Certosa).

freschi di Bernardo Poccetti (1542-1612), uno degli ultimi buoni maestri della Scuola fiorentina; quello del centro, la *Morte di san Bruno*, è grandioso e di molto effetto. Tutto, in questo santuario dell'arte, è fatto per attrarre l'attenzione: dal tabernacolo, una volta ornato di dodici statuette in bronzo, modellate e fuse da Gianbologna, dal leggìo in legno, parzialmente dorato, avente per piede un angelo colle braccia in croce, sino agli antifonari, di formato monumentale, colle loro massiccie rilegature, e gli ornamenti di rame agli angoli. Questi in-folio imponenti vennero stampati specialmente per uso dell'Ordine, gli uni a "Correriæ Cartusiæ„ nel 1689, gli altri a Prato nel 1878, a spese della Grande Certosa (Cartusiæ Sanctæ Mariæ de Pratis, sumptibus majoris Cartusiæ). Essi completano la fisonomia di questo splendido monumento coi suoi quadri caldi e luminosi, gli ori bruniti, che si sposano alle tinte lucenti dei vecchi intarsi, accuratamente conservati, ed al tetro splendore dei marmi colorati. Se non fosse per una

certa libertà di decorazione, e per questa piena luce che il Rinascimento sostituisce al chiaroscuro delle cattedrali gotiche, potreste credervi in una basilica bizantina, tanto n'è ricca la decorazione.

Il complesso delle costruzioni dedicate al culto è sminuzzato all'infinito; noi ci troviamo innanzi piuttosto una serie di cappelle, anzichè un monumento unico come sarebbe la grandiosa chiesa della Certosa di Pavia. È così che dopo aver attraversato parecchie di queste cappelle si giunge ad una nuova chiesa, piccolissima, la chiesa di Santa Maria, fondata nel 1408 dal cardinale Angelo Acciajoli, che volle darvi la forma d'una croce greca a vôlta ogivale. Questo edifizio, di proporzioni abbastanza eleganti, fu disgraziatamente rimodernato (le guide dicono ristaurato) nel 1601 e nel 1841; esso conserva ancora della sua decorazione primitiva un'invetriata con sei Santi, pure ristaurata, e parecchi buoni quadri della Scuola di Giotto, tra cui citerò una *Trinità* (il Padre eterno col crocifisso), d'un'espressione serena e soave.

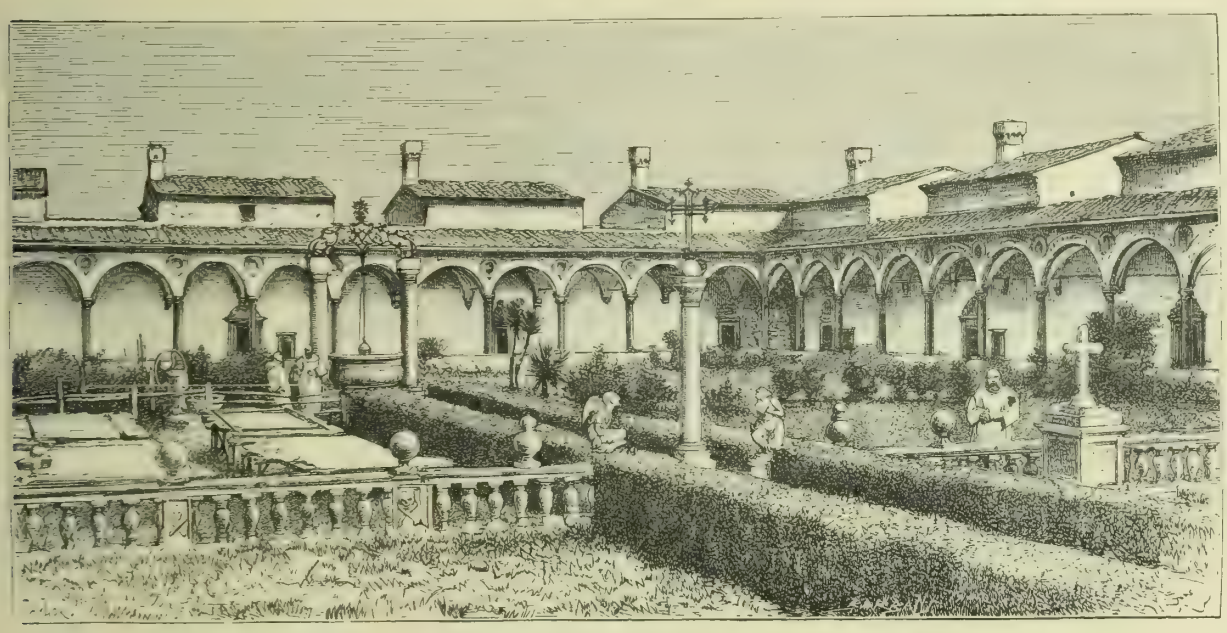
Lastra tombale di Lorenzo Acciajoli (Certosa).

Dalla chiesa di Santa Maria si discende nella chiesa inferiore. È un edificio dalle forme massiccie, dai grossi pilastri, ma che tuttavia i migliori giudici attribuiscono ad Orcagna. Vi si trova prima di tutto la statua coricata del cardinale Angelo Acciajoli, morto nel 1409. Questo lavoro attribuito, ma secondo me a torto, al grande Donatello manca assolutamente di carattere; l'autore esita tra lo stile tradizionale che tende a sparire ed il naturalismo della nuova scuola. Bisogna però riconoscere che la figura è severa, e che i panneggiamenti sono trattati con molta arte. Si attribuiscono a Giuliano da San Gallo, ignoro pure perchè, gli ornamenti che circondano la figura principale.

Le tre altre lastre sepolcrali, incrostate nel terreno a qualche distanza di là, meritano in ben diversa guisa la nostra attenzione. Esse contengono, scolpite in bassorilievo, le figure di Angelo, di Lapa e di Lorenzo, il padre, la sorella ed il figlio del fondatore della Certosa, Niccolò Acciajoli. Queste opere meravigliosamente conservate, e in cui una fascia di fiori bianchi quadrilobati, che risalta sopra un fondo nero, fa spiccare la trasparenza del marmo, hanno una seduzione a cui, confesso, non posso resistere, malgrado il giudizio severo dato su di essi da Burckhardt e Bode, gli autori del *Cicerone:* i lineamenti sorridenti sin nella morte, le teste dolcemente inclinate da un lato, quasi per meglio riposare, e una certa espressione di grazia, di freschezza e di serenità ci riportano all'epoca in cui presso alla Scuola

fiorentina, il sentimento la vinceva sulla scienza, in cui gli spiriti erano giovani, candidi ed ingenui. Ammettiamo pure che non sieno dell'Orcagna, come si vuol asserire; in ogni modo esse non si distinguono meno, pel sentimento della vita e per l'emozione, dall'immensa quantità di pietre funerarie del XIV secolo, fredde ed uniformi.

Contro il muro, sotto una specie di tabernacolo dalle arcate gotiche, dalle colonnette ritorte, riposa la statua di Niccolò Acciajolo, armato di tutto punto, come conveniva al gran siniscalco di Napoli, di Sicilia e di Gerusalemme, duca di Melfi e d'Atene. La sua figura leggermente rivolta verso lo spettatore, respira l'energia e la fierezza del soldato; le sue mani incrociate esprimono la rassegnazione del cristiano. Le vestigia del colore di cui è coperto il monumento ci ricordano che le tradizioni della scultura policroma si mantennero con più o meno forza, non solo durante tutto il medio evo, ma eziandio sino in pieno Rinascimento; c'è forse bisogno di citare il busto di Niccolò



Il gran chiostro della Certosa.

di Uzzano, in terra cotta dipinta, di Donatello, ed il fregio dell'ospedale di Pistoia, in terra cotta smaltata, lavoro già appartenente al XVI secolo?

Sulle lastre funerarie poste in quei pressi, e di cui le più recenti datano dal 1876, io leggo un nome che mi produce una viva sorpresa, quello dei Ricasoli, i congiunti del celebre barone, il cui ricordo è così intimamente collegato alla causa dell'indipendenza italiana. Il frate converso che mi accompagna si accorge della mia sorpresa: non ostante la sua somma ignoranza, egli mi spiega che al principio di questo secolo essendosi spenta la famiglia Acciajoli, i suoi diritti di patronato sulla Certosa passarono per eredità ai Ricasoli. Il barone però non è sepolto alla Certosa, ma nella sua villa di Brolio, presso Siena.

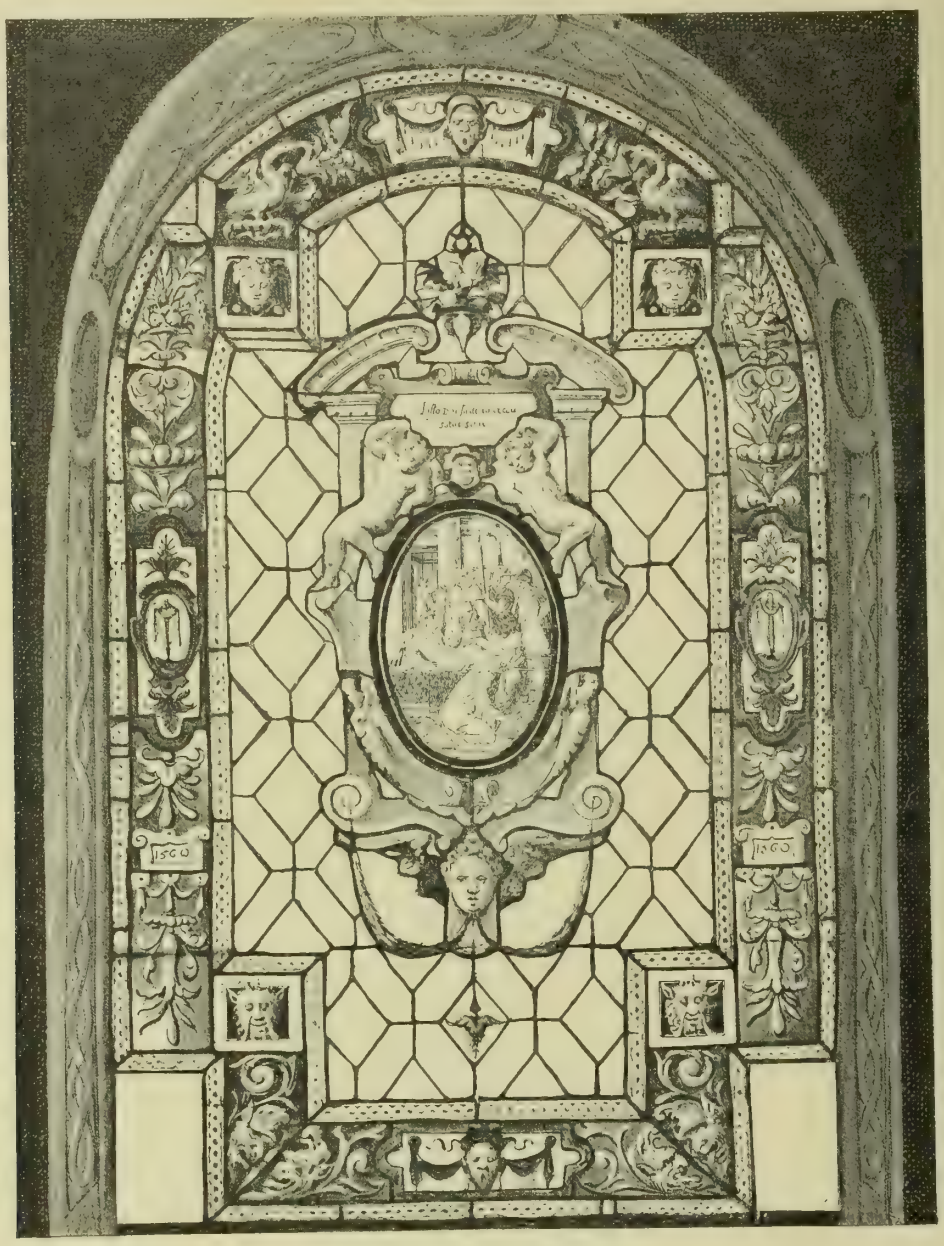
Uscendo dalla chiesa sotterranea, si visitano i tre chiostri consecutivi che si stendono dietro il complesso delle costruzioni consacrate al culto.

Il primo, a due piani, contiene due cappelle con pitture eseguite o ristaurate nel secolo XVII e XVIII, e di nessun interesse. Non trovo necessario descriverle minutamente.

Il secondo chiostro di dimensioni piuttosto ridotte, da cui il suo nome di "chiostrino", è circondato da un giro d'arcate poste su colonne di granito, d'ordine composito.

Ha per principale ornamento una terra cotta smaltata dei della Robbia, a figure bianche su fondo grigio: un san Lorenzo fra due santi.

È sul "chiostrino„ che mette il "colloquio„, o galleria destinata ai trattenimenti spirituali dei frati. Il principale ornamento di questa galleria, lunga soltanto pochi metri, è la sua invetriata. Questa comprende otto finestre (le due ultime, per sfortuna, sono



Una vetrata della Certosa.

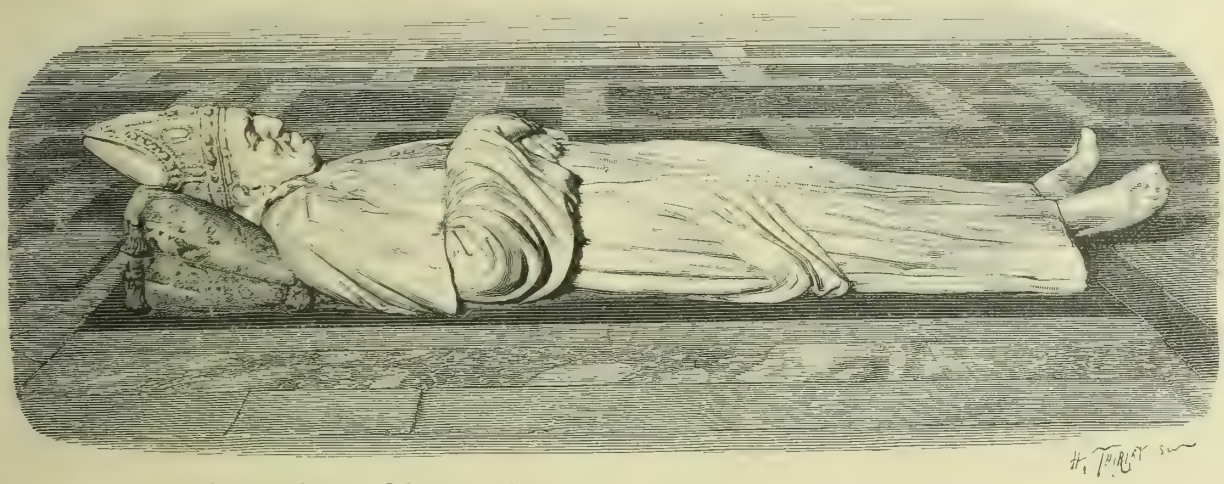
mutilate) ornate di graziosi rabeschi, intorno ad un medaglione, contenente una scena tolta dalla Storia Sacra. Anche se la data del 1560, segnata in parecchi luoghi, non dicesse che ci troviamo ben lontani dalle tradizioni dell'antica pittura sul vetro, ce ne accorgeremmo semplicemente dalla scelta dei colori. Alla gamma intensa e sfolgoreggiante, così cara al medio evo, alle tinte di rubino, di smeraldo, di zaffiro è subentrato un colorito semplice e chiaro, e tale da alterare il meno possibile la luce del giorno: i gialli, i grigi vi dominano e solo di tanto in tanto vi si scopre una pen-

nellata azzurrognola, verdastra o violacea; anche i medaglioni del centro sono semplici chiaroscuri. Lo spirito di reazione contro la pittura tradizionale sul vetro giunge sino ad intersecare dei vetri bianchi fra le parti colorate, eresia che doveva far fremere i campioni del passato.

Si attribuisce il disegno della graziosa invetriata del Colloquio, al più grande decoratore uscito dalla scuola di Raffaello, Giovanni da Udine. Il che non è impossibile, poichè Giovanni non morì che nel 1564, cioè quattro anni dopo l'esecuzione dell'invetriata, ma la cosa però non è punto provata. Nel dubbio, noi ci asterremo dal pronunciare un nome.

Una porta ornata di sculture e d'intarsi, colla data MDI, conduce dal chiostrino alla cappella del capitolo, ornata di due importanti opere d'arte; una *Crocifissione* di Mariotto Albertinelli, ed una statua coricata di Francesco da San Gallo.

La *Crocifissione*, dipinta ad affresco (1506) è una delle migliori produzioni del bravo collaboratore di Fra Bartolomeo; se il disegno manca di delicatezza, in compenso il colorito possiede molto calore e molto brio.



Statua giacente del vescovo Bonafede, di Francesco da San Gallo (Certosa).

Non meno interessante è la statua scolpita da Francesco da San Gallo (1494-1576). Questo distinto artista, figlio dell'eminente architetto Giuliano da San Gallo, coltivò l'architettura, come tutti i membri della sua famiglia, ma le sue predilezioni erano tutte per la scultura, considerata sotto le sue diverse forme, le medaglie e le statue. Il personaggio, i cui lineamenti egli fu incaricato di perpetuare nella Certosa fiorentina chiamavasi Leonardo Bonafede: era un uomo rispettabilissimo, per divozione e generosità, e che dopo aver occupato parecchie cariche ecclesiastiche — fu anche vescovo di Cortona — morì nel 1545, a quasi cent'anni d'età. L'artista cercò di ritrarne la bontà, quasi quasi la bonomia: la sua opera si raccomanda per qualità diametralmente opposte a quelle degli scultori funerari del medio evo e del Primo Rinascimento; quanto queste sono gravi ed austere, altrettanto l'effigie del Bonafede è morbida, viva ed espressiva.

Il chiostro grande che si stende presso al chiostrino ricorda per le sue dimensioni quelli di Pavia e di Napoli; esso misura ottanta metri di lunghezza per sessant'uno di larghezza: nel centro il tradizionale pozzo, ad un'estremità il cimitero: all'altra l'orto; sotto le arcate le porte delle celle. Del cimitero dirò soltanto che è d'un'estrema semplicità: una piccola croce in marmo segna le sepolture: "Fra Vincenzo Bartolini morto

il 6 marzo 1878 „; come si vede, gli epitaffi sono d'un'estrema sobrietà. I monumenti funerari moderni, posti sotto le arcate, sono un po' più ricchi.

Il giardino, con balaustrate di pietra ed alte siepi di bosso, si distingue per la stessa semplicità del cimitero. Punto alberi, solo alcuni arbusti, con piantagioni di cavoli o di pomidoro che rappresentano le preoccupazioni materiali; di tanto in tanto, per dilettare la vista, un rosaio. Il lettore esaminando la nostra incisione si domanderà senza dubbio a che servano quelle tele bianche posate su cavalletti e trattenute da pietre: è il luogo dove i monaci fanno seccare le paste, i vermicelli od altro, destinati al loro nutrimento.

Le invenzioni moderne non sono punto bandite da questo luogo ove tutto proclama la religione del passato, il distacco da quel " mondan rumor „ che ispirò a Dante dei versi eloquenti. Presso al pozzo, dalla vera monumentale, si collocò, come più pratica, una pompa a sifone; dei parafulmini s'ergono sui punti culminanti degli edifizi.

Le gallerie del grande chiostro, sorrette da 66 colonne monoliti, non hanno la ricchezza di quelle della Certosa di Pavia; vi si cercherebbero invano gli ornamenti in terra cotta rossa, che danno a quelle una singolare attrazione. Tuttavia ad un analogo procedimento di decorazione eran ricorsi i religiosi fiorentini del XV secolo; ma le terre cotte policrome dei della Robbia, che per l'addietro ornavano il chiostro, da lungo tempo passarono nei musei di Firenze.[1] Quanto agli affreschi che ancor oggi adornano alcune parti del chiostro, non mi parvero gran cosa, sebbene datassero dal XVI secolo e si collegassero, come si afferma, al Bronzino ed al Pontormo.

Nelle pareti di quattro gallerie sono praticate delle porte conducenti alle abitazioni dei certosini, marcate ciascuna da una lettera. Ne contai 17, ma la *Guida* ne segna 18. Presso ad ogni porta è praticata una finestrina da cui si passa ai religiosi il loro pasto quotidiano. La prima stanza in cui si penetra è una piccola anticamera, colle pareti imbiancate a calce, ed il mobiglio d'un'estrema semplicità, come del resto ogni altra parte dell'appartamento. (Mi son espresso male, parlando delle celle dei certosini: è del loro appartamento che avrei dovuto parlare). La sala da pranzo ha per principale ornamento un armadio praticato nel muro, la cui porta piegandosi, serve da tavola. Ad una piccola camera da letto segue uno studiolo; di là per mezzo d'un corridoio giungiamo ad una loggia aperta, che dà sopra un giardinetto fiorito. Ma il quadro che si stende innanzi a noi, non è nulla in confronto al panorama che scopriremo in lontananza: l'acqua che scorre ai piedi del monticello, le case di Galuzzo, le collinette circostanti, e nel fondo Firenze, dominata dal campanile di Giotto e dalla cupola del Brunellesco. Una vasta stanza al primo piano completa la dimora dei cenobiti; davvero questi non possono ispirare soverchia compassione!

Strada facendo il frate converso che mi accompagna mi dà alcuni ragguagli sulla popolazione del monastero: si compone oggi di 18 padri, cifra prevista dai regolamenti e corrispondente al numero delle celle (alla Gran Certosa queste ammontano ad una sessantina).

Torniamo indietro dal gran chiostro per visitare la foresteria. Questa parte della Certosa, che dà sul primo cortile, quello ove si trova la chiesa, servì di residenza per dieci mesi ad un uomo, alla cui magnificenza a mala pena bastavano i palazzi

[1] Dacchè visitai la Certosa l'ultima volta, tali medaglioni le vennero restituiti. Vedi articolo del signor Gerspach, nella *Rivista dell'Arte cristiana* del 1896, con un'incisione rappresentante i guasti causati nel grande chiostro dal terremoto del 1895.

del Vaticano e del Quirinale: Pio VI prigioniero dei Francesi abitò la foresteria della val d'Ema dal 1.° giugno 1798, sino al 27 marzo 1799.[1]

L' antico appartamento pontificale si distingue per un certo lusso, che contrasta colla nudità delle celle dei soliti abitatori della Certosa. Vi osservo, oltre al rimanente un salotto tappezzato di damasco rosso, ed una quantità di pitture d'un interesse limitato. Contiene pure una numerosa serie di ritratti di pontefici sino a Leone XIII.

Abbandono la foresteria per visitare colla mia guida un luogo in cui dominano delle preoccupazioni meno elevate: la farmacia e la cereria.

Farmacia è un eufemismo, bisognerebbe dire drogheria, profumeria, distilleria. I certosini di Firenze, prendendo esempio dalla grande Certosa, s'ingegnarono infatti a fabbricare dei prodotti igienici, in Toscana divenuti celebri. L' amore per la verità mi obbliga a dichiarare ch' essi riescono piuttosto felicemente nei loro tentativi. Leggo poi nella *Guida* che la farmacia smercia, oltre ai medicamenti omeopatici, i rimedî esclusivamente fabbricati dall' Ordine di San Bruno: l' acqua oftalmica della Certosa reale di Torino; le pillole d'acciaio della Certosa di Molsheim in Alzazia, ed un eccellente alkermes, di cui lo stabilimento di val d' Ema possiede solo il segreto. La guida nella sua nomenclatura dimentica i profumi, i saponi ed altri prodotti d'un carattere più mondano, di cui rigurgitano le vetrine della farmacia.

Quest'industria diretta da un farmacista laico, scelto probabilmente per la garanzia del diploma, offre una certa importanza per lo meno a giudicarne dalla varietà dei vasi esposti. Sopra uno di essi, di forma piuttosto elegante, che porto con me, quale ricordo della mia visita, vedesi un monogramma composto d'una croce e delle lettere CAR coll'iscrizione Certosa di Firenze.

I conventi italiani, malgrado le bufere delle rivoluzioni, furono meno profondamente sconvolti di quelli di altre nazioni: è così che la farmacia della Certosa conserva ancora le maioliche fabbricate per essa a Montelupo nel 1607 ed un ritratto di Pio VI con un'iscrizione, che ricorda come il 26 ottobre 1798 il sovrano pontefice siasi degnato onorare di sua presenza, per più d'un'ora, questo santuario della scienza terapeutica.

II.

Il convento di San Salvi, e la Cena di Andrea del Sarto.

Dopo le recenti modificazioni della cinta di Firenze, la Porta alla Croce occupa, come la Porta al Prato, il centro d'una vastissima piazza; isolata dai muri, attraverso i quali essa offriva un passaggio, e che giustificavano la sua presenza, essa oggi non è nulla più che un testimonio del passato, ed occorre eziandio uno sforzo di memoria per rammentare la sua antica destinazione. Da questa piazza d' un aspetto modernissimo, solcata da tram e da omnibus, parte la Via Aretina, che noi seguiremo per entrare dopo alcune centinaia di metri nella Via di Pontassieve; noi abbandoneremo pure quest'ultima che attraversa un sobborgo poco interessante, per prendere a sinistra la Via San Salvi. Arrestiamoci un momento: sull'angolo della prima casa, protetta da

[1]) Anche Pio VII dimorò alla Certosa, ma per un giorno soltanto, cioè dall'8 al 9 luglio 1809.

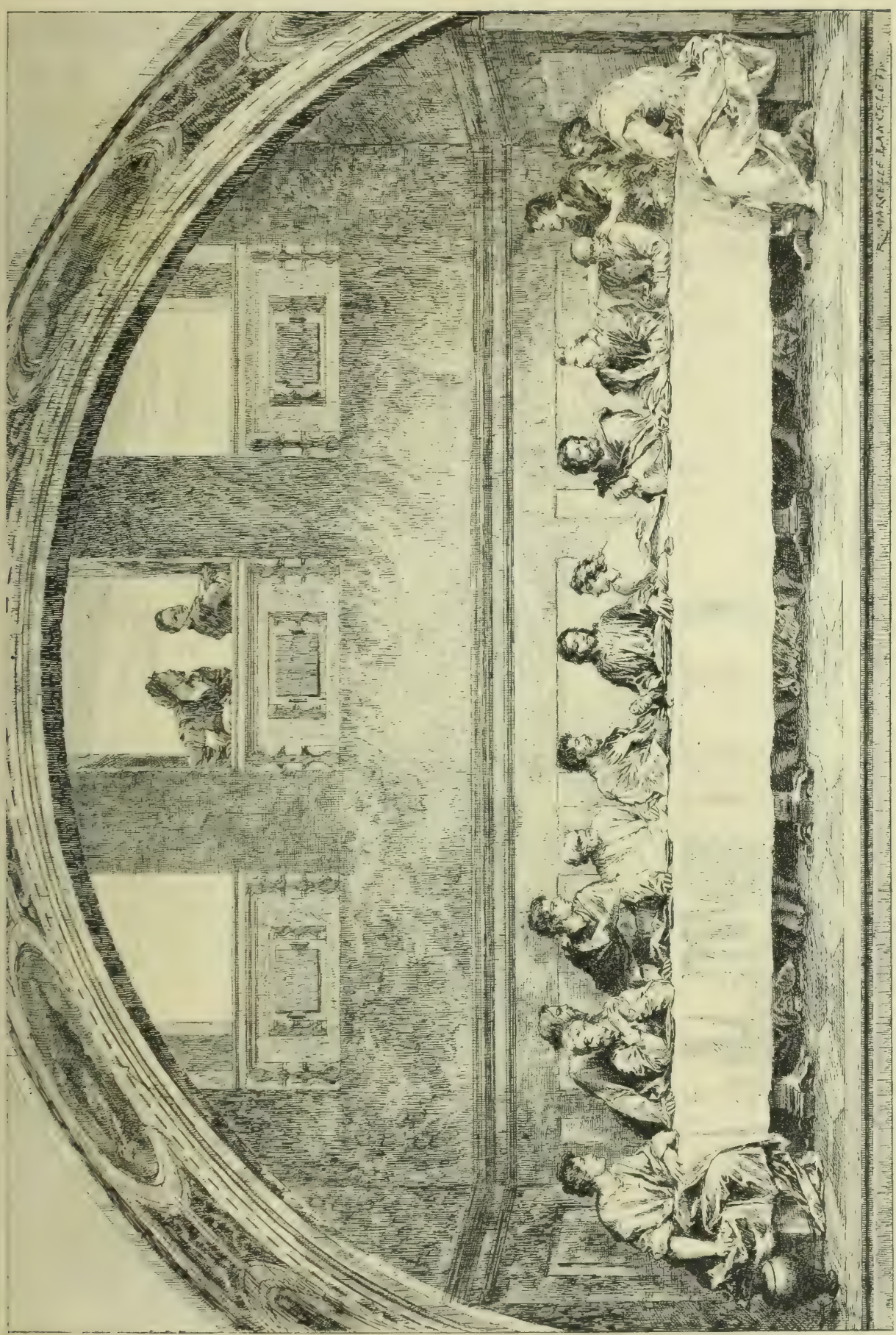
una tettoia, s'offre al nostro sguardo un prezioso affresco del XIV secolo. Una mezza figura di *Madonna*, che allatta il divin figlio. Le dita affusolate tradiscono delle preoccupazioni d'eleganza; gli occhi a mandorla ci guardano soavemente, la bocca sorride. Paese fortunato questo, in cui all'angolo d'una via la più moderna, la più volgare, tra i suoni discordi del fischietto del tram, ed i fischi d'una locomotiva, si scoprono all'improvviso simili tesori! Sta in noi, in noi soltanto il trasportarci un cinquecento anni indietro, e rivivere, non fosse che per alcuni minuti, in un'epoca credente, ingenua ed artistica. Il fondo aggiunge ancora all'illusione: proprio rimpetto a noi, sorgono le alture di Fiesole, colle loro storiche ville.

La Via San Salvi è del resto una vera strada di villaggio, costeggiata da una siepe da un lato e da un muro dall'altro: se non fosse il gruppo di case che circonda il convento, ci si crederebbe in piena campagna, però una campagna senza poesia, se la vista di Fiesole non animasse il paesaggio. Perchè mai potendo scegliere tra tanti siti incantevoli, i fondatori del convento si sono contentati di questo bassofondo? Ma continuiamo le nostre peregrinazioni. Dopo aver attraversato la linea ferroviaria, si giunge tosto innanzi ad un giardinetto, la cui principale decorazione consiste in due orribili colonne doriche scanalate, senza zoccolo; colonne moderne, s'intende, poichè io mi guarderei bene dal parlare con tanta irriverenza di monumenti contemporanei ai templi di Pesto o di Selinunte: è l'ingresso del convento.

Senza occuparmi dei dettagli della storia di San Salvi, o San Salvatore, mi limiterò a dire che questo convento data dall'XI secolo, e fu sottomesso sin dall'origine ai monaci di Vallombrosa. Saccheggiato e bruciato nel 1062 da Pietro Mezzabarba, vescovo simoniaco di Firenze, San Salvi fu ricostrutto secondo una pianta più vasta; servì nel 1313 di residenza all'imperatore Enrico VII, allorchè questo sovrano venne ad assediare Firenze. Il celebre affresco di Andrea del Sarto, la *Cena*, attrasse sul santuario, sin dal principio del XVI secolo, l'attenzione di tutti gli amici dell'arte. Ma nuove prove lo attendevano poco tempo dopo; nel 1529 i Fiorentini, minacciati dall'esercito dei Medici, decisero di distruggere nei dintorni tutti gli edifizi che potevano servire d'asilo agli assedianti: il convento e la chiesa di San Salvi vennero demoliti; solo il Cenacolo fu risparmiato. Ma anche questa volta San Salvi si rialzò dalle rovine; però mutò proprietari; nel 1545, delle suore, pure appartenenti all'Ordine di Vallombrosa, sostituirono i frati; governarono il convento tranquillamente per più di due secoli e mezzo. Soppresso da Napoleone, l'edifizio fu venduto a privati, eccetto il Cenacolo, riserbato allo Stato come monumento storico.

Applicando al Cenacolo gli stessi ordinamenti dei musei, il governo fissò una tariffa per la visita del monumento. Sebbene questa tariffa sia minima, soli venticinque centesimi, pure essa basta per distogliere più d'un visitatore, come io stesso ho potuto convincermene: uno straniero, ben vestito, e che era venuto con me nel tram, evidentemente coll'unico scopo di vedere l'affresco d'Andrea del Sarto, se ne tornò indietro appena udì che bisognava pagare l'ingresso.

Ma penetriamo nel santuario. Innanzi a noi s'apre un vestibolo molto ampio, che ci promette una serie di grandiosi appartamenti; ma la nostra speranza non tarda a venir delusa; tutte le comunicazioni sono oggi murate, eccetto una porta praticata nella parete destra; da questa entriamo in una stanza, in cui la nostra attenzione è tosto attratta da un camino monumentale e da un'imponente fontana o lavabo, tutti e due di "pietra serena", la celebre pietra azzurrognola dei dintorni di Firenze, che tante volte abbiamo ammirato. Il lavabo è una vera opera d'arte, appartenente al più



La Cena, di Andrea del Sarto (Convento di San Salvi).

bel periodo della Scuola fiorentina: esso è addossato al muro, e lascia sgorgare l'acqua da alcuni robinetti, di modo che parecchi frati possono fare contemporaneamente le loro abluzioni; due sfingi lo sostengono e due putti tengono una ghirlanda, mentre altri due putti, sfortunatamente a metà distrutti, tengono ognuno uno scudo; finalmente, sopra il lavabo, un affresco che rappresenta la *Samaritana al pozzo.* Nel XV secolo i più celebri statuari non sdegnavano di scolpire colle proprie mani monumenti di questo genere; ma questa si può ancora considerare una produzione dell'età dell'oro della scultura, e il XVI secolo non sarebbe autorizzato a rivendicare la paternità dell'opera?

Il Cenacolo, che si trova subito dopo questa prima stanza, è una sala imponente per le sue dimensioni, ma le cui pareti nude e bianche, ed il mobiglio meschino — sedie moderne, d'un tipo volgarissimo, numerizzate — producono una penosa impressione.

Ivi, sulla parete del fondo, spicca la *Cena* d'Andrea del Sarto, una delle migliori pagine di questo maestro.

Altrove mi occupai di quest'opera celebre;[1] qui mi limiterò ad osservare che il destino favorì il convento di San Salvi, concedendo ch'egli fosse adornato in un'epoca in cui la Scuola fiorentina contava ancora un grande pittore storico. Qualche anno dopo avrebbe dovuto contentarsi d'un Bronzino, d'un Vasari, d'uno Zuccheri. Figuratevi, invece della *Cena*, un affresco dipinto da uno di quei decadenti: chi supporrebbe oggi, che alle porte di Firenze esistesse un convento chiamato San Salvi!

Non voglio passare sotto silenzio la chiesa costrutta a qualche passo dal convento, in mezzo ad un piccolo gruppo di case; sotto il portico si scorgono delle sculture d'apparenza arcaica, una statua di *Santa Umiltà*, che si dice essere del XIII secolo; un piccolo bassorilievo, rappresentante *San Michele che uccide il drago*, opera attribuita, non so su qual fondamento, a Benedetto da Rovezzano; un altro, pure coperto d'intonacatura, con un vescovo seduto, dietro a cui due angeli stendono un velo, e nel chiostro dei frammenti d'affresco del XIV secolo (Vergine a mezza figura col Bambino, testa d'apostolo, ecc.). Ma stiamo forse compilando un inventario archeologico? "Paulo majora canamus„. Che il lettore mi creda sulla parola: io esaminai il portico, il campanile, la navata e l'abside; e vi trovai due cattivi affreschi, cioè il *Centurione ai piedi di Cristo*, e la *Cena;* ed alquanto migliore, la *Vergine e San Giovanni ai piedi del Crocifisso;* pittura la cui dolcezza fa pensare a Raffaello del Garbo: senza alcun rimorso, m'è concesso di continuare il mio cammino e di dare un eterno addio a San Salvi; poichè questo luogo è uno di quelli in cui non si è punto tentati di ritornare.

III.

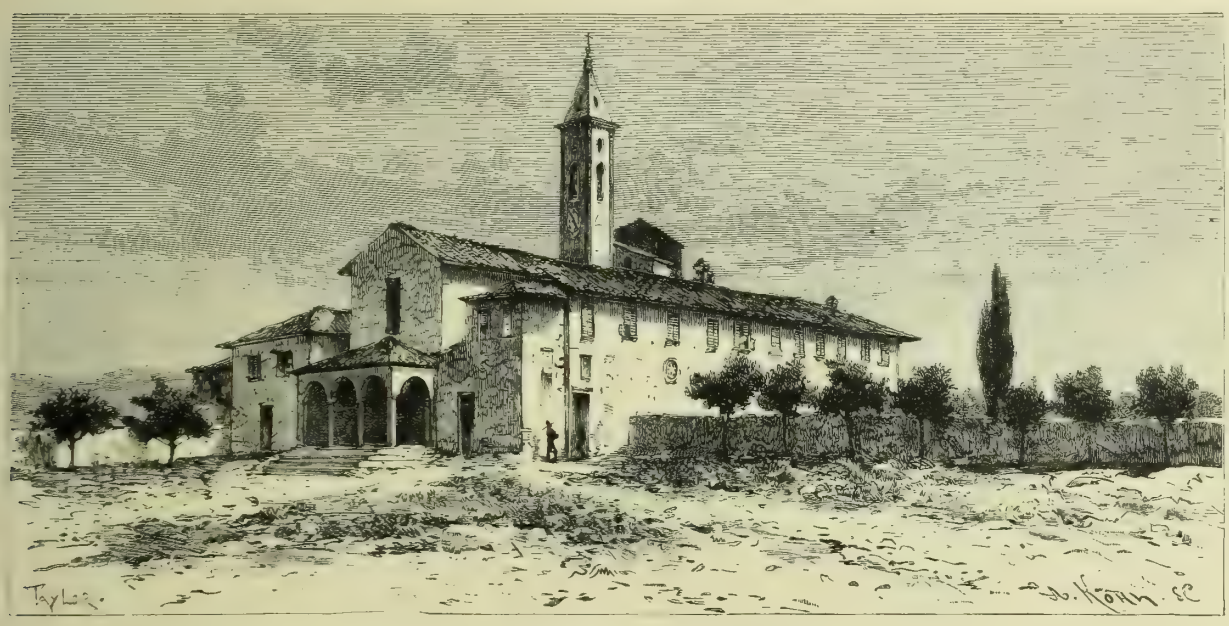
La Badia di Ripoli. — La Pieve. — Bagno a Ripoli.

La nostra terza gita ha per meta un borgo situato a sud-est di Firenze, nel punto ove la pianura dell'Arno s'arresta per dare il posto ad un primo gruppo di colline, contrafforte d'una catena più lunga e dirupata, e dominate alla lor volta dalle creste di Pratomagno. L'omnibus che si trova dietro la chiesa di San Nicola ci trasporta rapidamente attraverso la Via di Ripoli, fuori della città; costeggiamo dei giardini, le

[1] *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. III.

cui mura non lasciano scorgere che dei ceppi di vite, o dei rami d'ulivi, ed in capo a mezz'ora scendiamo in una vasta piazza lastricata, la cui unica decorazione consiste in panche di pietra ed in piante d'acacia. Siamo dinanzi alla Badia di Ripoli.

La chiesa ed il convento che qui si trovano non hanno nulla di monumentale, per lo meno all'esterno. Sotto un portico accuratamente intonacato si scorgono delle lastre funerarie, dalle iscrizioni enfatiche: una lagrima di tenerezza, un po' di pace per la fredda spoglia di.... Le parole NICOLAVS PAPA V, tracciate sopra la porta, destano meglio la mia attenzione; probabilmente si collegano a qualche privilegio accordato dal pontefice Niccolò V, puro ed ardente campione delle lettere e delle arti. Il "tau", colle due teste di leone, che si vede scolpito sopra uno scudo immurato vicino, ci offre pure un problema storico; rassomiglia perfettamente agli stemmi da me veduti al convento di Vallombrosa. È il momento di consultare la nostra guida ordinaria, l'abate Domenico Moreni, le cui *Notizie storiche dei contorni di Firenze*, sebbene



La Badia di Ripoli, veduta dalla piazza.

pubblicate più d'un secolo addietro (1792-1795), non hanno perduto nulla del loro valore.

Molti storici fanno risalire la fondazione della Badia di San Bartolomeo di Ripoli all'VIII secolo; ma tale asserzione è contraddetta. È certo che sin dal XII secolo la Badia dipendeva dal celebre convento di Vallombrosa, situato nelle montagne a qualche lega di là; nel 1197 l'abate, avendo voluto scuotere il giogo, intentò uno di quei processi così frequenti nella storia ecclestastica, e che, lo confesso senza arrossire, non riuscirono mai ad interessarmi; ma la Corte di Roma gli dette torto e da quel momento la signoria di Vallombrosa non fu più discussa. Invece nel 1452, il papa Niccolò V ricusò ad una famiglia del vicinato, i Castiglionchio, il diritto di presentare l'abate: da qui l'iscrizione posta sulla porta. Verso la stessa epoca la Badia acquistò dei titoli alla pubblica riconoscenza con sforzi ben diversamente importanti, colla stampa di una serie di bei volumi, oggi molto ricercati dai bibliofili. A partire dal 1550, l'abbazia divenne la residenza ordinaria dei generali dell'Ordine di Vallambrosa, che l'occuparono sino alla Rivoluzione.

E una fortuna che questi ricordi sieno stati registrati nei libri, poichè la chiesa, a cui si collega il porticato con cui abbiamo testè fatto conoscenza, non ha nulla che li rammenti; nè io mi metterò a descrivere questo edifizio quasi interamente rifatto, coi suoi quadri annebbiati, ma non antichi, sui suoi quattro altari.

La parte del convento che confina colla chiesa forma oggi una proprietà privata; vi si praticarono delle abitazioni che non hanno nulla di religioso; le celle si mutarono in camere. Dal corridoio del primo piano si scorge una bella vista sulle montagne lontane: è il solo punto che mi abbia colpito in queste costruzioni prive di carattere.

Alla sinistra, a pochi passi dalla chiesa, s'innalza il nuovo convento, cioè quella parte dell'antico che conservò o meglio che ricuperò il suo uso primitivo. Io suono; dopo trattative piuttosto lunghe, le suore che abitano in questo monastero acconsentono a lasciarmi visitare l'interno, affermando però che non vi si trovava alcun'opera d'arte. Scortato da una suora io percorsi una lunga fila di locali, gli uni vuoti, gli altri ingombri di mobili. La mia guida mi spiega che le nuove abitanti, le suore della Provvidenza, s'accingono a fondare un istituto; da ciò tale disordine.

Il primo piano, molto vasto, contiene una serie di affreschi, rappresentanti paesaggi o edifizi. Che peccato ch'essi non appartengano al Primo Rinascimento; il minimo particolare avrebbe la sua importanza; ma datano tutti dall'ottavo secolo; e bisogna spicciarsi, non essendovi tempo da perdere. Però questo secolo dei Precursori è rappresentato, ma da un frammento pur troppo molto ritoccato; una piccola nicchia ci mostra un affresco colla Vergine e col Bambino in braccio. Qual contrasto tra questa opera tranquilla, contemporanea di Fra Angelico, forse anche soltanto del Perugino, e le orribili vedute d'architettura colla data del 1760, che si svolgono sulle pareti della stessa stanza!

L'antica biblioteca, adornata nel 1752 ed oggi convertita in camera da letto, non è fatta per riconciliarci col secolo di Voltaire. Lo stile rococò, che nei palazzi ci offrì tante produzioni squisite ed attraenti, è veramente incompatibile colla gravità e la serietà che deve regnare in un edifizio religioso. Ad ogni passo si resta scandalizzati per la leggerezza delle scene di devozione dipinte a profusione sulle pareti. Quanto ai paesaggi che con quelle si alternano, essi ci offrono un misto di fantasia e di trivialità; dei personaggi vestiti da Turchi s'aggirano in mezzo alle antiche rovine; dei marinai scaricano delle casse di mercanzia.

Per fortuna l'antico refettorio, il "Cenacolo", ristaurato nel 1758 ed oggi convertito in cappella, ci riporta un istante ad una coltura d'arte più alta, più intensa. Il suo principale ornamento consiste in un affresco del Poccetti, in data del 1604: le *Nozze di Cana*. Il concetto è realista, il disegno scorretto, ma l'insieme ha un brio che colpisce. Poccetti, che tanto spesso trovammo a Firenze e nei dintorni, deve aver intravveduto i capi d'opera di Paolo Veronese; forse senza accorgersene, egli subì l'influenza del grande colorista; è da lui ch'egli si ispirò, introducendo in una composizione sacra i ritratti dei contemporanei che le danno risalto e vita.

Uscendo dagli appartamenti, si penetra in un chiostro di dimensioni piuttosto ristrette, i cui archi schiacciati ed i pilastri ottagonali si allontanano almeno per un istante dallo stile barocco, che noi non credevamo veder imporsi con tanta insolenza nell'antica abbazia di Ripoli, e che ovunque si potrebbe ammirare, eccetto che in Italia. Ma le arcate son murate, le pareti imbiancate a calce, e l'unica pittura che sia sopravvissuta in una delle lunette, un *Cristo morto sostenuto da un angelo*, con due altri angioli ai lati, non risale al di là dell'epoca del Poccetti.

I viaggiatori che mi hanno preceduto non poterono certo astenersi, al pari di me, da un atto di stizza, lasciando la Badia; un'altra illusione svanita, e ciò che è peggio, tutta una mattinata perduta!

Sarò più fortunato a Bagno di Ripoli, il borgo da cui dipende la Badia, e il cui nome evoca nella mia mente un vago ricordo di antiche rovine, e specialmente di terme? Tentiamo!

La pianura continua a distendersi a perdita d'occhio, una pianura uniforme, interrotta di tanto in tanto da qualche casa. In capo ad un quarto d'ora, s'erge in-

La Badia di Ripoli, veduta dal lato orientale.

nanzi a noi, nel centro d'un gruppo di costruzioni, l'antico edifizio già menzionato al principio del XIII secolo, la "Pieve". Il lettore mi sarà grato se terrò per me le note prese durante quella visita; esse hanno tutte un carattere negativo. Un bel momento, entrando nella lunga sala della "Compagnia della Santa Croce", società di beneficenza istituita nel 1305 (!), credevo d'aver scoperto un'opera d'arte degna di tal nome. Un *Cristo in croce,* fra quattro santi, mi sembrava avvicinarsi un po' a Fra Bartolomeo. Ma un rapido esame basta a convincermi che questa pittura, molto rovinata, non ha nulla di comune coll'eminente artista domenicano.

Dopo un centinaio di passi giungo a Bagno di Ripoli, quasi il centro delle località da me sino ad ora visitate. Il paesaggio comincia a disegnarsi; la strada sale sin dall'ingresso del borgo, a cui delle case padronali, situate sulla cima, danno un aspetto

piuttosto imponente. A sinistra si scorgono Settignano, Vincigliata, Fiesole, ed il gigante di questo gruppo di montagne, il Monte Morello, alto 934 metri; nel fondo, dietro a noi, nella pianura, Firenze!

Ciò che prima di tutto attrae l' attenzione è una cappelletta annessa ad una delle prime case, e coperta di pitture; si tratta di composizioni del XIV secolo, di esecuzione discreta, dipinte da qualche discepolo di Giotto. All' esterno, *Cristo in croce*, l'*Annunciazione* e *Sant'Antonio;* nell'interno, la *Vergine ed il bambino Gesù circondati da santi.*

Lasciando da un lato il borgo moderno, che non ha nulla di interessante per sè stesso, cerchiamo un po' le antiche terme, scoperte nel 1688; da cui il nome di Bagno di Ripoli. Ahimè! la mia Guida, dopo aver vantato la rarità di tale scoperta, dimenticò d'aggiungere (forse lui stesso non lo sapeva) che al giorno d'oggi, di tali terme non rimane neppur più la traccia. Così i contadini, a cui domando il cammino per recarmi a visitare queste grandiose rovine, mi guardano sorpresi, scuotendo la testa e finiscono col rispondermi: Non lo sappiamo! Scoperta la verità, non mi resta altro rimedio che di tornarmene al più presto a Firenze, lasciando ad altri la cura d'esplorare e d'illustrare Bagno di Ripoli ed i suoi dintorni.

IV.

Il Convento di Monte Oliveto.

Per visitare la Badia di Ripoli bisognò risalire il corso dell' Arno; la visita al convento di Monte Oliveto ci attrae dal lato opposto, verso il luogo in cui il fiume esce da Firenze per dirigersi verso Pisa. Una vettura ci trasporta in pochi minuti alla porta San Frediano, da cui continueremo la nostra gita a piedi. Malgrado la sua altezza straordinaria, questa porta non ha nulla di monumentale; il suo ornamento principale è un giglio fiorentino in marmo. Ma il via vai dei cittadini e dei campagnuoli, le discussioni degl'impiegati del dazio coi conduttori di carretti tirati da muli, dai finimenti di rame, dalle bardature variopinte, formano un quadro animatissimo. Quei rispettabili funzionari dimostrano un estremo rigore, cacciano senza misericordia la loro bacchettina in tutti i pacchi, in tutti i cesti e le bisaccie; i proprietari s'irritano e protestano, ma a nulla giovano i loro lamenti! Indi sorgono interminabili litigi sull'applicazione di questa o quella tariffa; tutti quei rustici ricorrono alle risorse della loro dialettica; il fisco è irremovibile come la legge: "Dura lex, sed lex„.

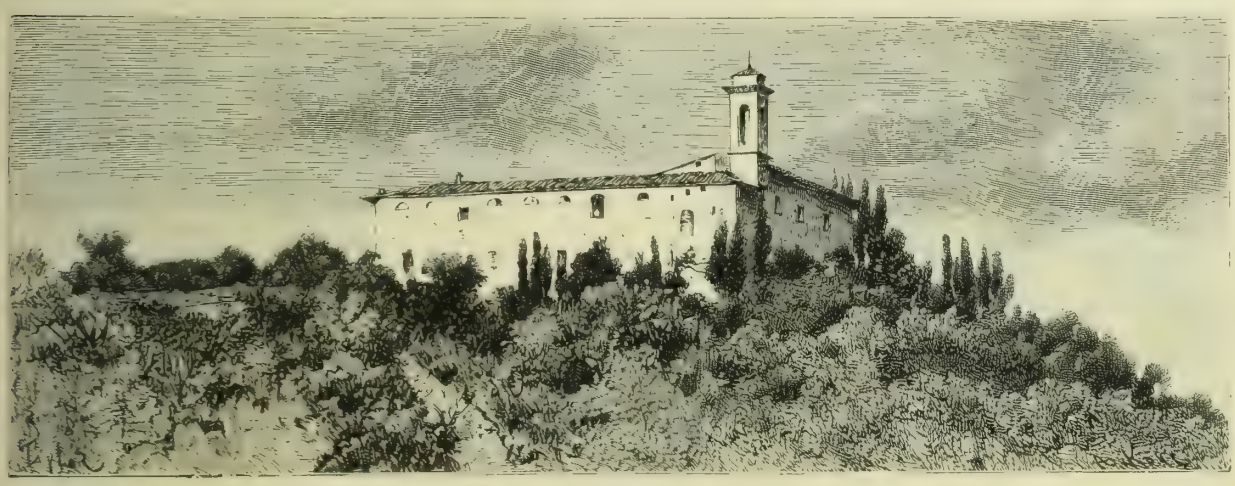
La porta mette sulla Via Pisana, attraversata da un tram a vapore, e tosto comincia il sobborgo. Ai palazzi imponenti e maestosi che sorgono nell'interno della città, succedono degli edifizi piccoli e meschini; i negozi eleganti, i caffè tutti a specchi e dorature cedono il posto a botteghe di fabbri, di falegnami, di sellai, a trattorie di ventesimo ordine; una specie di lava d'asfalto fa le veci del lastricato.

In tempi normali uno strato uniforme di polvere completerebbe la fisonomia, molto fiorentina, della Via Pisana; nell'ora presente cade una pioggia torrenziale. Le prime goccie cominciarono quando non avevo ancora passato il sobborgo; e in pochi minuti l'acqua venne con tanta forza da trasformare il suolo in un vero pantano; il paesaggio

quasi per incanto si trova avvolto come in un fitto velo, che non lascia più scorgere nè alberi, nè case, nè montagne. Per fortuna un portone mi offre un momentaneo asilo, da cui posso a mio agio, come il savio di Lucrezio, contemplare il furore degli elementi scatenati. Però dal di fuori giungono sino a me delle voci giulive e festose; una schiera di monelli d'ambo i sessi, immollati sino alle ossa, ed inzaccherati sin sui capelli, arrivano di corsa; entrano un istante, ridono nello scorgere i loro zoccoli e le scarpe gocciolanti come grondaje, si spruzzano scambievolmente, mandando grida di gioia, e al primo momento di tregua scappano come sono venuti.

Io non tardo a seguire il loro esempio, e mi rimetto in cammino tanto più coraggiosamente in quanto che il convento di Monte Oliveto sorge dirimpetto a me, sopra una collina non molto alta e che spero di raggiungere prima che si riaprano le cateratte del cielo.

Secondo la Guida bisogna appoggiare a sinistra, ma io costeggio l'immenso parco della villa Strozzi, senza trovare un' uscita. Finalmente giungo al villaggio di Monticelli, ove una chiesa che sorge accanto ad un convento mi fa sostare. Sotto il por-



Il Convento di Monte Oliveto.

tico, la tradizionale serie delle lastre funerarie, colle loro iscrizioni sentimentali e declamatorie; neppure il rimanente dell'edifizio offre un interesse maggiore. Continuando s'incontra tosto l' ingresso, veramente grandioso, della villa Strozzi, il cui parco copre quasi tutta la collina. Più innanzi s'apre la Via di San Vito, che conduce in aperta campagna, fra due siepi di caprifoglio e di more selvatiche. Capisco d' aver sbagliato strada e devo tornarmene indietro; costeggio un'altra volta il parco degli Strozzi, e finisco col raggiungere la Via di Monte Oliveto per San Sisto, che la pioggia torrenziale m'aveva impedito di scorgere. Benedetto errore! s' io mi fossi trovato fra quelle mura altissime che circondano questa strada irregolare e dirupata, avrei invano cercato un rifugio contro il temporale.

Il convento, invece di occupare la sommità della collina, sorge sopra un fianco di essa, sotto ad un boschetto di cipressi, come a Monte Oliveto Maggiore, la casa madre da cui esso dipende.

Le costruzioni sono piuttosto regolari, ma parecchi mutamenti fecero loro perdere ogni carattere, ed oggi esse non servono più per monastero, ma per deposito di convalescenti militari. Per visitare l'interno, io mi rivolgo alla sentinella che passeggia

innanzi all'ingresso; essa mi manda dal caporale di guardia, che a sua volta mi invia dal sergente; questi mi dirige dall'ufficiale; io credo d'essere finalmente giunto alla meta, ma nossignori! Il tenente fa la siesta, ed i suoi subordinati non osano interrompere il suo sonno; essi mi consigliano di cercare il cappellano. Facendo di necessità virtù, mi limito a dare, passando, un'occhiata al gran chiostro, che si stende all'interno dell'edifizio, e circonda le costruzioni finchè giungo all'alloggio del cappellano, presso alla chiesa.

Il prete accoglie gentilmente la mia domanda: è un Olivetano, l'antico superiore, ancor giovane e molto affabile: gli si concesse di restare a patto di mutare il suo

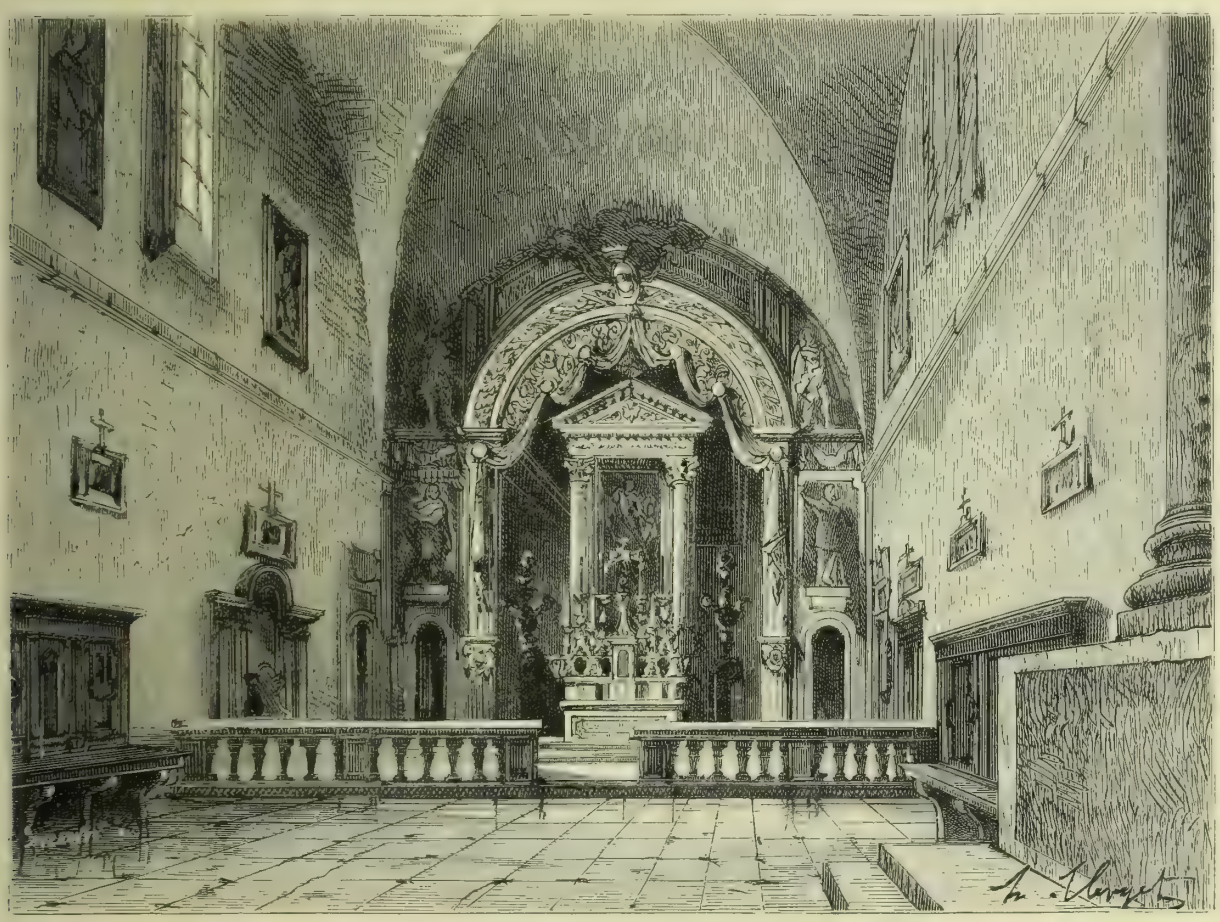
A porta San Frediano.

abito religioso (i lettori si ricorderanno che gli Olivetani son vestiti di bianco, da ciò il loro nome di benedettini bianchi) con quello secolare. Egli m'introdusse nell'antica sacristia, convertita in sala da pranzo, e di là nella chiesa, posta sotto l'invocazione di san Bartolomeo e sotto il patronato degli Strozzi.

La chiesa ristaurata verso il 1680, composta di una sola navata, è molto ben conservata, e possiede ancora qualche buon quadro. La pala dell'altar maggiore, *La Cananea al pozzo* (molte figure, fra cui si scorge Cristo in piedi, il fondo è formato d'edifizi) del Bronzino, è una delle migliori composizioni di questo maestro. Si osservano inoltre degli affreschi del Poccetti; a sinistra dell'altar maggiore santa Agnese; a destra santa Apollonia, all'ingresso san Bartolomeo e san Miniato; finalmente un'*Assunzione* di Passignano ed una *Visione di san Bernardo*. Le pile dell'acqua santa di marmo

meritano pure d'essere menzionate; quella di destra, composta d'una figura di donna con una vasca, data dal XVI secolo (sulla base l'iscrizione: Laurentius Cibo MDXVII) e ne è autore Scaccini; quella di sinistra fu eseguita nel 1676.

Mostrandomi tante opere diverse che io sono lietamente sorpreso di trovare in questa solitudine, l'antico superiore mi narra che il suo convento è il terzo, in ordine di data, dell'antica congregazione degli Olivetani; colmato di favori dagli Strozzi, che vi hanno la loro tomba di famiglia (il monastero è, in certa maniera, posto nel loro parco), e dai Capponi, esso contava ancora dodici padri nel momento della soppressione. Le opere d'arte che oggi vi si ammirano sono un nulla in paragone di quelle che il santuario possedeva per l'addietro; nel coro, delle statue moderne sostituirono le an-

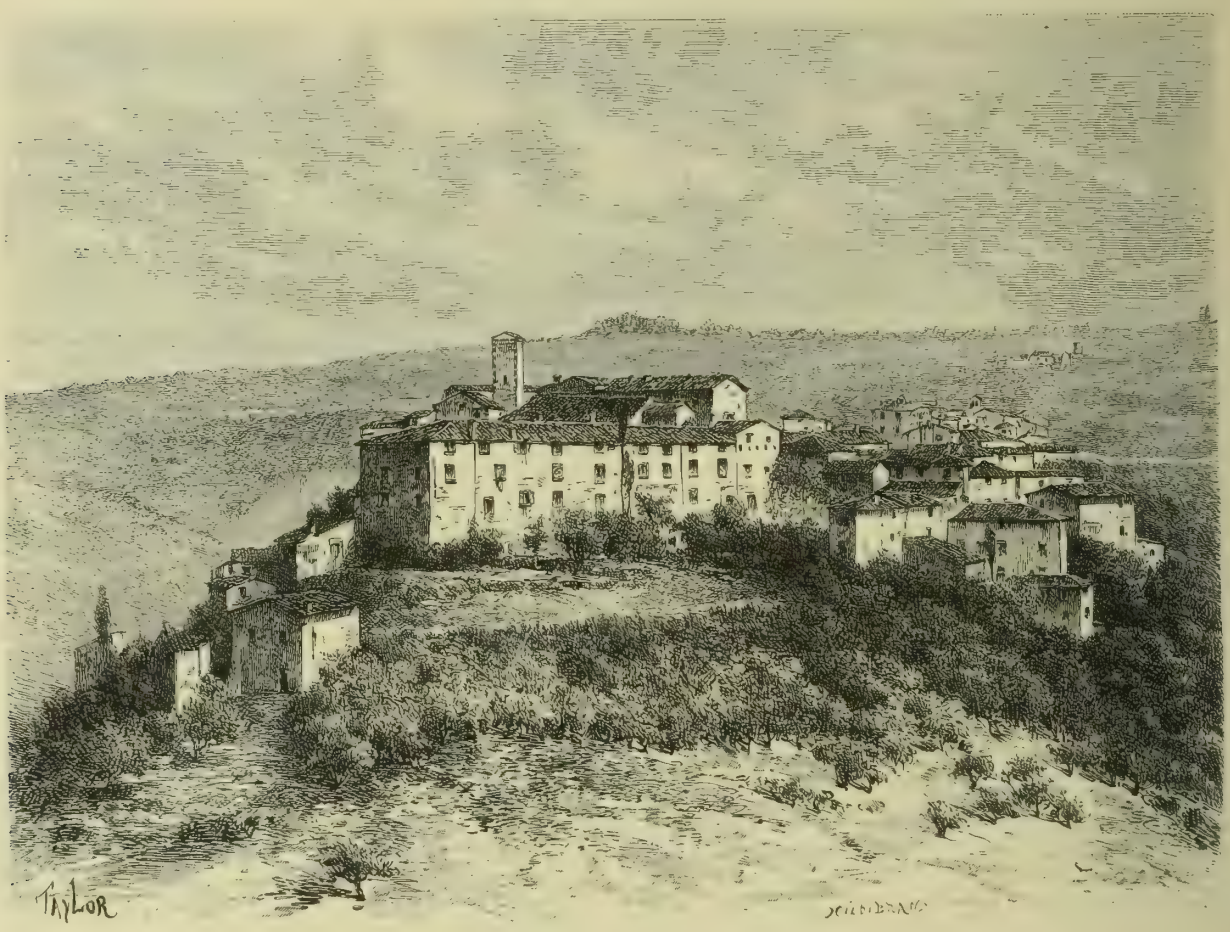


L'interno della chiesa di Monte Oliveto.

tiche; queste ornano da un certo numero d'anni la cappella del Bargello, ove si trova il *Giudizio universale* di Giotto; un altro museo di Firenze, gli Uffizi, s'arricchì della preziosa *Annunciazione*, per lungo tempo attribuita a Ridolfo Ghirlandajo, ed ai giorni nostri rivendicata in favore di Leonardo da Vinci, come pure d'un trittico di Lorenzo Monaco, una *Madonna con Santi* (non esposta): la *Risurrezione di Cristo* ed *I Profeti*, della scuola di Andrea della Robbia, hanno trovato asilo al Museo Nazionale. Le pitture di Spinello Aretino finirono in parte a Siena, in parte in Germania.

Il mio ospite, di cui mi compiaccio riconoscere l'amabilità e l'erudizione, coltiva egli stesso l'arte del disegno: il suo piccolo e pulito alloggio è ornato di qualche acquerello di mano sua, copiato da Fra Angelico, dal Perugino, da Overbeck. Con delicata

attenzione egli riserba per la fine della mia visita una sorpresa che non può a meno di colpirmi vivamente; la sua camera da letto contiene un frammento d'affresco, tagliato da un lato dal muro aggiunto per dividere in due la stanza, e limitato dall'altro dall'intonaco; non mi è difficile riconoscervi la parte centrale d'una *Sacra Cena* dell'epoca migliore, il principio del secolo XVI. Le figure, di grandezza naturale, sono rovinate più che a metà; però si distingue ancora, cominciando da sinistra, san Pietro, Cristo, san Giovanni, poi Giuda, seduto secondo la tradizione dall'altro lato e quasi fuori della tavola. Malgrado sì crudeli mutilazioni, le teste lasciano scorgere delle qualità reali; se Giuda guarda lo spettatore con aria truce, per compenso c'è molta tenerezza, specialmente nei lineamenti del discepolo prediletto, che china la testa sulla spalla



Il comunello di Pelago, ove nacque Ghiberti.

del Maestro, con un gesto imitato dalla *Cena* di Leonardo da Vinci; i panneggiamenti poi, alla lor volta, nelle cui bordure si scorgono delle traccie d'oro, si distinguono per la loro ampiezza ed il loro slancio.[1]

Fu lo stesso superiore che in questi ultimi anni pose in luce questo interessante frammento, coperto sino allora da uno strato d'intonaco.

Siamo a due passi dalla villa di Bello Sguardo; un panorama splendido e delizioso si stende innanzi a noi. Però dei nuvoloni neri compajono all'orizzonte; le montagne

[1]) Queste linee furono scritte e pubblicate nel 1883. Oggi si sa che l'autore dell'affresco è uno dei più illustri discepoli di Leonardo e il gran pittore degli Olivetani, precisamente il Sodoma. L'incisione della *Cena* di Monte Oliveto comparve nella mia *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (t. III, p. 93).

assumono delle tinte violacee; rumoreggia il tuono: il quadro poco prima così allegro e ridente prende un aspetto maestoso; le colline si trasformano in monti giganteschi; ci si potrebbe credere fra le Alpi e non già nella pianura dell'Arno. Poco dopo il sole si apre nuovamente un passaggio, ed un magnifico arcobaleno, che si profila sul fondo oscuro delle nubi, rende al paesaggio tutta la sua serenità. Con questa bell'impressione prendo congedo da Monte Oliveto.

V.

Vallombrosa.

Gli Inglesi fanno l'escursione da Firenze a Vallombrosa in vettura; basta una giornata per l'andata ed il ritorno, a patto d'alzarsi presto e di coricarsi tardi. I viaggiatori più modesti e più pratici si recheranno in ferrovia a Pontassieve, e di là con uno di quei leggeri veicoli, tanto comuni in Toscana, potranno giungere facilmente al celebre monastero, fondato nell'XI secolo da san Giovanni Gualberto.[1]

La stazione di Pontassieve è ingombrata da una schiera di vetturini; essi si precipitano sui viaggiatori come lupi affamati sopra una mandra di pecore. Non vi sono che diligenze, pesanti carrozze di famiglia e cabriolets che vanno e vengono; le vie risuonano continuamente del tintinnio dei campanelli, dello schioccar della frusta, e dello squillo dei corni dei postiglioni. A prima vista s'indovina che in quelle regioni la locomotiva non ha ancora fatto la sua comparsa.

Pontassieve è un grosso borgo, situato in una bassura, al confluente della Sieve e dell'Arno, e che si stenta alquanto a scoprire. La sua esplorazione non ci farà perdere molto tempo, poichè alla mancanza di monumenti interessanti corrisponde la varietà dei pittoreschi punti di vista. Invano percorro la Via Ghiberti, la Via Garibaldi, invano passo e ripasso sotto le due porte centrali, vecchie ma senza carattere, invano mi spingo sino alla chiesa di San Michele: ovunque non scorgo che case moderne, senza carattere, fra le quali un gran numero d'alberghi, la *Locanda del Vapore*, la *Locanda della Stazione*, ecc. L'unico particolare un po' pittoresco è la processione delle donne che si recano ad attingere acqua, colle loro brocche di rame dalle forme classiche, quelle brocche rese immortali da Hebert nel bel quadro del museo del Lussemburgo a Parigi, le *Cervarolles*.

In men che non lo dico, il vetturino da me accordato preparò una carrozzella a due posti, tirata da un bruno cavalluccio, dai finimenti in rame; intorno al collo una collana di campanelli, e sul capo una penna di fagiano. Pochi secondi ci bastano per giungere al ponte costrutto sulla Sieve nel 1555, per cura del duca Cosimo I, e ristaurato nel 1788; lasciando alla nostra destra la chiesetta ed il convento di San Francesco, prendiamo la via che conduce a Paterno, e di là a Tosi e a Vallombrosa.

I dintorni di Pontassieve hanno tutta l'apparenza della fertilità. Se le ville sono rare, vi pullulano invece gli ulivi e le vigne. Questa monotonia nella ricchezza comincia a stancare, quando, dopo aver camminato a lungo tra il fiume e le colline più o

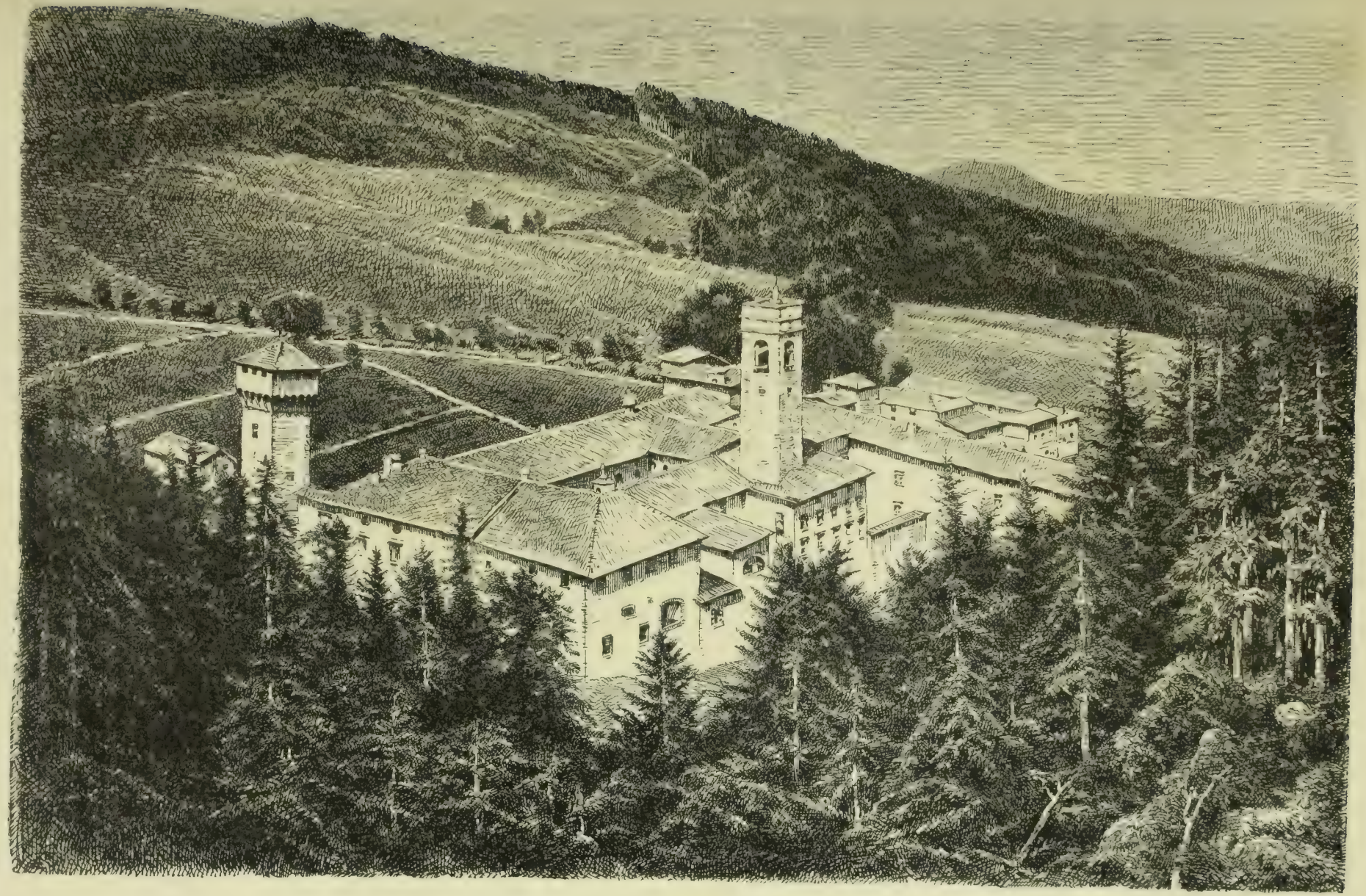
[1] In questi ultimi anni, fu posta una funicolare da Pontassieve a Vallombrosa.

meno alte, coronate sulla sommità di cipressi, il cui nero fogliame spicca sull'azzurro dell'orizzonte, si giunge finalmente ai piedi d' una montagna seria, imponente, ornata quasi a mezza costa da una torre, che serve oggi quale dimora ad una famiglia di contadini. Tutt' intorno si stende una bella foresta di quercie e di abeti; ma quando si comincia, a stento, a prendere diletto alla vista di quel fresco fogliame, ecco che vi trovate in mezzo ai campi. In queste regioni, ove la legna pel riscaldamento non ha che un tenue prezzo, i contadini muovono una guerra accanita agli alberi d'ogni specie; tutti gli anni si stende la loro distruzione; continuando così in mezzo secolo non resterà loro più nulla da dissodare. Dopo qualche centinaio di metri incontriamo un nuovo

Il molino di Tosi.

angolo di foresta; ma ciò che maggiormente attrae l'attenzione è la via d'Altomena, che comincia alla nostra sinistra, fra due file di roccie, d'un effetto veramente grandioso; dinanzi a questa costruzione rustica ed imponente devo ammirare ancora una volta il gusto e la sollecitudine dell'amministrazione del Genio civile in Italia.

Finora la serie delle colline che si stende alla nostra sinistra ci ha completamente nascosto questa parte di paesaggio; ad un tratto si presenta ai nostri sguardi una valle frastagliata, appoggiata ad un'imponente catena di monti, col villaggio di Pelago — la patria di Ghiberti — pittorescamente situato sulla cima d'una collinetta. La contrada però diventa sempre più selvaggia; solo di tratto in tratto si scorge su questo suolo sassoso un abete, un cipresso, una quercia, che fieramente spiccano sull'azzurro del cielo. Il rigore del clima non c'entra affatto in questa miseria di vegetazione: prova



Il convento di Vallombrosa veduto dall'alto.

ne sono i fichi ed i ciliegi che ancora per lungo tempo si scorgono, anche ad un'altezza molto maggiore; vedo pure molte piante d'ireos destinate a produrre la polvere di toeletta, universalmente conosciuta.

Già da qualche minuto la salita va crescendo: ciò è quanto dire che il paesaggio guadagna molto in carattere ed in novità. Una misera casa isolata sorge sulla cima della collina; con mia grande sorpresa è una rivendita di sale e tabacchi; tutti i suoi clienti vengono, a quanto pare, molto da lontano! Poscia la strada discende; si traversa dapprima un villaggio, di cui non ricordo il nome, per giungere finalmente al paese di Paterno, la cui principale costruzione, una vasta casa dipinta di rosa, formava per l'addietro una dipendenza di Vallombrosa. A partire da Paterno, la strada si dirupa; il nostro cavalluccio che sino ad ora s'era fatto molto onore, comincia a respirare affannosamente, delle goccie di sudore spuntano intorno alla sua bruna criniera. Il panorama muta ora ogni cento passi; lo si direbbe un immenso caleidoscopio. La villa Melossa, fiancheggiata da due grandi torri, è simile ad una cittadella; roccie a picco, gruppi di quercie, ciliegi, fichi, il cui fogliame brilla ancora col più vivo splendore, sebbene si sia già in settembre, sfilano alternativamente innanzi a noi. Poscia ad un tratto vediamo formarsi un burrone, alla nostra destra, quasi a picco sotto di noi, fra la montagna sul cui versante camminiamo, e la montagna dirimpetto; una leggiera nebbiolina ne cela il fondo. Un torrente, che traccia il suo solco azzurrino fra gli alberi secolari, vi si precipita con fracasso. L'effetto è imponente; ma confesso che una specie di vertigine m'impedisce d'ammirare quel bell'orrido; malgrado le mie raccomandazioni, il mio cocchiere lancia il cavallo al galoppo sullo stretto e sinuoso pendìo che costeggia l'abisso; un passo falso, e si precipiterebbe da un'altezza di parecchie centinaia di metri.

A misura che discendiamo, il contrasto cresce sopra di noi: una brulla montagna, coperta di formidabili macigni, di sotto, il torrente, di cui ora intravvedo il fondo, colle sue limpide acque scorrenti sopra un letto di roccie muscose; le stesse acque, che pochi chilometri più innanzi formano il torrente Vicano, uno degli affluenti dell'Arno. Ancora qualche passo e giungiamo al mulino Tosi, situato al punto d'intersecazione dei due monti. Un ponte di pietra gettato sul burrone mette sul versante opposto, coperto d'una lussureggiante vegetazione, le più belle foreste di castagni che si possano immaginare; nel mezzo della Toscana, più severa che ridente, colla sua vegetazione grigia e tetra, la sua mancanza di spontaneità e di freschezza, pare quasi un mondo novello; non ci si stanca mai d'ammirare quelle verdi e vellutate praterie, che di tanto in tanto lasciano apparire dei tratti di terreno colorato in rosso dagli ossidi di ferro; i castagni, alla lor volta, dalle foglie appuntite, d'un verde dolce e brillante, co' rami vigorosi ma slanciati, lasciano libero passaggio al sole, i cui raggi cadendo sul terreno lottano perennemente colle sorgenti che gorgogliano in ogni angolo.

A Tosi, piccolo villaggio che comprende una quindicina di case ed una chiesa in miniatura, il nostro cavallo, che è ora tutto luccicante di sudore, s'avvia sulla strada, molto buona, ma molto erta, recentemente aperta sino a Vallombrosa. D'ora innanzi non lasceremo più la foresta. Sono sempre i medesimi gruppi di castagni, in mezzo a cui le eriche cominciano a fare la loro comparsa; scorgo pure delle siepi di cinorrodonti, colle bacche d'un rosso brillante; poi vengono le campanule, le felci, fiori gialli di cui non saprei precisare il genere. Si continua a salire; ad una radura che ci consente di vedere nel piano Pontassieve ed i suoi due fiumi, succede, presso ad un ponte gettato sopra un torrente, una piantagione metà di castagni e metà d'abeti; poi ad un tratto spariscono

i castagni, e ci troviamo nel centro d'una foresta nera, fredda ed umida; vediamo migliaia e migliaia di abeti, dal tronco nudo e diritto, ora nero ed ora bianco, dal fitto fogliame, che si stringono gli uni presso agli altri, quasi per impedire al viaggiatore di progredire. Il contrasto colpisce vivamente. Visti dall'alto i boschi di castagni, così ridenti ed ospitali, che abbiamo testè attraversato, sembrano formare un tetto di fronde impermeabili ai raggi del sole. Ma penetrate là sotto; vedrete che l'aria e la luce non vi mancano. Gli abeti invece tolgono completamente la vista del cielo, ed è già molto se fra le loro file serrate c'è lo spazio per qualche po' di miserabile erbetta. Si prova una sensazione di freddo, ed un certo malessere, in mezzo a quella "Selva oscura„ che simile a quella descritta da Dante limita la vista da ogni lato, e nasconde persino la vôlta del cielo. Un episodio, in cui trionfa il mio amor proprio, dà per un istante un altro corso alle mie impressioni: mentre il nostro cavallo continua a salire allegramente, un giovane inglese e la sua compagna sono costretti, per lasciar riposare il loro ronzino, a camminare accanto alla pesante vettura colla quale vennero da Firenze; fanno la metà dell'ascensione a piedi! Finalmente tocchiamo ad una radura; l'ombra si fa meno densa, l'atmosfera più tiepida, e senza arrivare ancora sino a noi, qualche raggio di sole comincia a penetrare fra gli abeti diritti e riuniti insieme come un fascio di giunchi. Il cocchiere annuncia che tocchiamo al termine del nostro viaggio. Allora io guardo il cavallo; la sua pelle da lucida è divenuta fumante; infatti da un paio d'ore quella povera bestia può dire d'aver faticato sul serio.

L'etimologia di Vallombrosa è fatta appositamente per confondere. Cosa vuol dire questo nome di *valle ombrosa*, quando invece trattasi d'una montagna alla quale, in vero, la vicinanza degli abeti assicura abbastanza ombra? Un colpo d'occhio sulla radura che si presenta improvvisamente innanzi a noi, e in fondo a cui s'innalzano delle vaste costruzioni dipinte in rosa, basta a convincere il visitatore dell'inanità del suo ragionamento. Noi siamo veramente in una valle; le colline che abbiamo salite, sono un nulla in confronto di quelle che dominano il santuario; questo è situato a poco più di 900 metri d'altezza, mentre il Prato Magno, che projetta su di esso la sua ombra gigantesca, ne misura circa 1460.

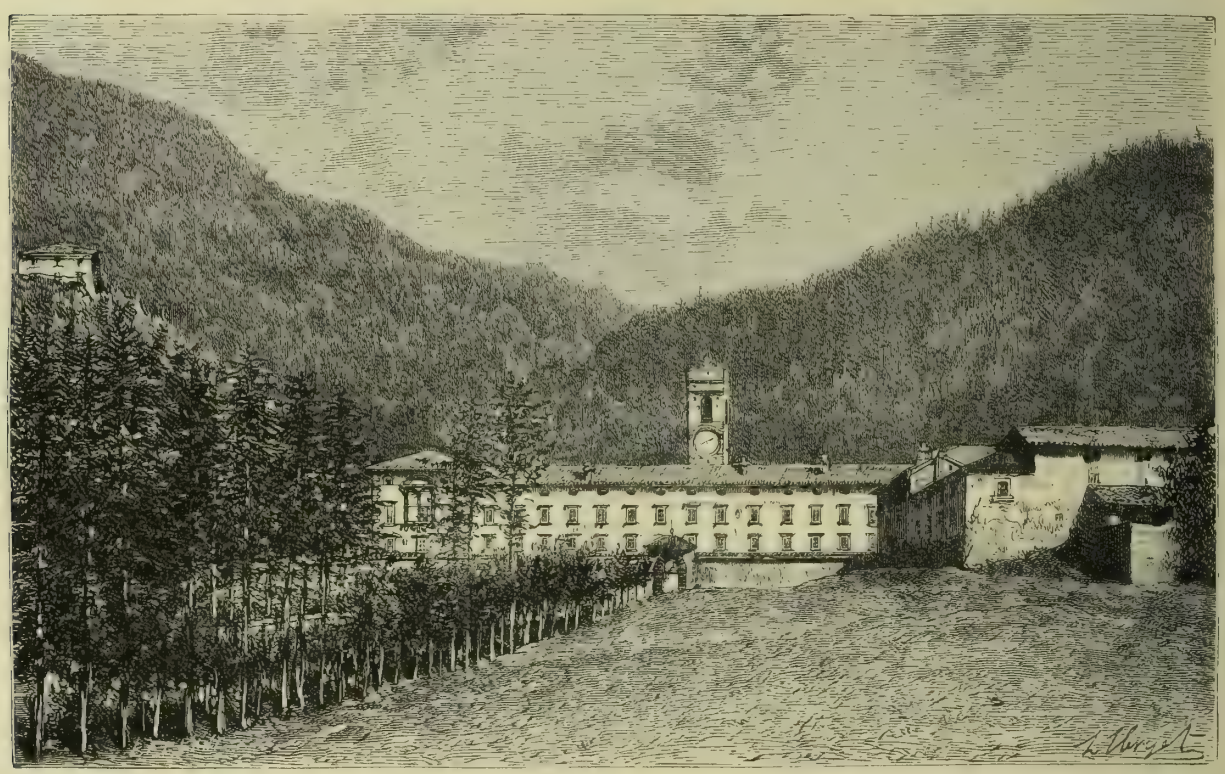
Il quadro che si stende dinanzi a noi è nello stesso tempo ridente e maestoso; fa pensare a certe sinfonie di Beethoven, in cui uno scherzo d'una serenità e d'una grazia squisita si trova come circondato dagli accordi gravi e sublimi dell'adagio e del finale. Da tutti i lati scendono monti neri coperti di abeti con erto pendio, sino alla stretta valle, dalle acque fredde, e dai prati verdeggianti, su cui pascola tranquillamente un gregge di pecore. A sinistra una gigantesca roccia spicca sul fondo nero della montagna, quasi un'eterna minaccia sospesa sul convento: è il Paradisino colla sua casina rosa, che ripete in piccolo la nota data dalla costruzione che trovammo più in basso.

Intanto il veicolo, attraverso una bella via ombreggiata da cipressi e da tigli, si dirige verso l'albergo, alla *Croce di Savoja;* il cocchiere stacca il cavallo, mentre io mi metto alla ricerca d'un asciolvere, faticosamente guadagnato. Il direttore dell'albergo m'introduce, con mia grande sorpresa, in una bella sala da pranzo, in fondo alla quale scorgo un salottino provvisto d'un piano a coda: mi avvicino, e sulle tavole e sui divani trovo dei volumi scompagnati di Tauchnitz, dei ninnoli, il catalogo del Club Alpino, e che so io. Per dare una chiara idea ai miei lettori del *comfort* che regna in questo stabilimento, basterà ch'io dica come in tutte le sale ed in tutte le stanze si trovano i campanelli elettrici.

I miei ospiti mi comunicano che in questi ultimi anni Vallombrosa divenne uno dei

più frequentati luoghi di villeggiatura. L'antica foresteria del convento essendo divenuta insufficiente per tutti gli stranieri che ivi accorrevano, fu duopo ingrandirla; l'albergo della *Croce di Savoja* comprende oggi tre corpi di fabbrica. Se in quel momento tutti gli ospiti erano ritornati alle proprie case, ed io mi trovo in sala da pranzo solo, colla giovane coppia inglese, durante la bella stagione il numero dei forestieri fu tale che non fu possibile alloggiarli tutti.

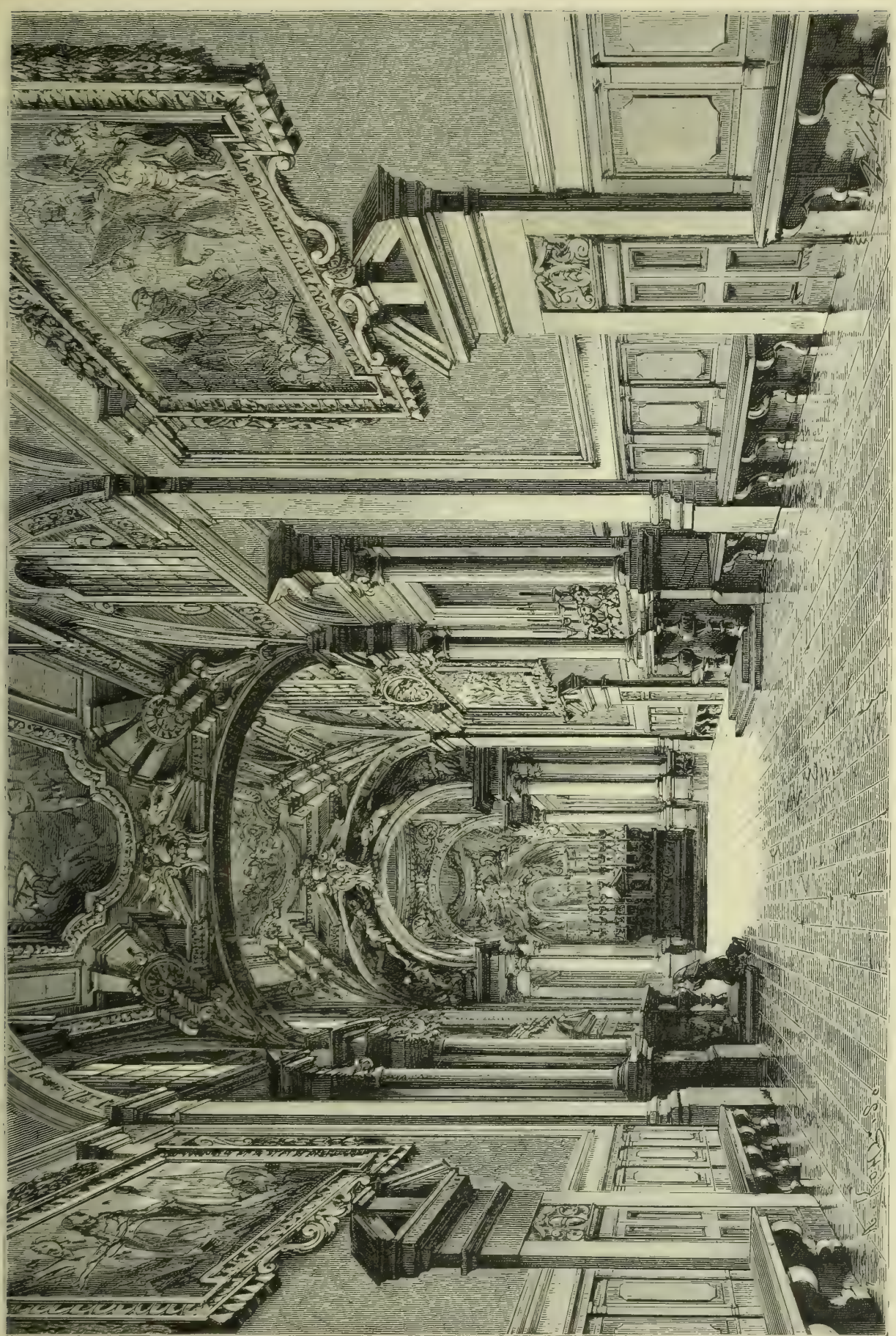
Certo, quando san Giovanni Gualberto si ritirò, otto secoli or sono, nella solitudine di Vallombrosa o d'Acquabella, come la si chiamava allora, per farvi penitenza, era ben lungi dal supporre che quel luogo così selvaggio, quel clima così incostante, attirerebbero un giorno i favoriti dalla fortuna; che questa valle stretta, perduta fra gli Appennini, diverrebbe il ritrovo degli stranieri di tutti i paesi d'Europa. S'egli lasciò il



Il convento di Vallombrosa veduto dal basso.

convento di San Miniato, ciò fu perchè la regola era troppo mite, la vita troppo facile, i costumi troppo corrotti; a Vallombrosa, pensava, la stessa natura imporrebbe l'ascetismo, ed infatti, sotto questo riguardo, il luogo non ha nulla da invidiare a Monte Oliveto Maggiore, alla Verna, a Camaldoli. [1]

[1] La storia di san Giovanni Gualberto è troppo conosciuta, perchè sia necessario narrarla minutamente. Ricordiamo in poche parole che il fondatore dell'Ordine di Vallombrosa apparteneva ad una nobile e ricca famiglia fiorentina e che nella sua gioventù egli sacrificò a tutti i piaceri, a tutte le vanità del mondo. L'assassinio di suo fratello dette un altro corso alle sue idee; egli non sognò più che vendetta, ed avendo incontrato l'assassino in un sentiero tanto stretto che non poteva sfuggirgli, si precipitò su lui per trafiggerlo colla propria spada. Era il venerdì santo; il colpevole si getta ai piedi di Gualberto e le braccia stese in forma di croce lo supplica di risparmiarlo in nome di Cristo morto quello stesso giorno per la salute del genere umano. Gualberto, colpito a tale similitudine, rialza il suo nemico, l'abbraccia e gli perdona. Continuando poscia la propria via, egli entra nella chiesa dell'abbazia di San Miniato, e vi prega con fervore innanzi ad un crocifisso. Un segno miracoloso lo assicura dell'indulgenza divina. Tosto corre a gettarsi ai piedi del superiore per pregarlo di volerlo ammettere nella sua comunità, sottoposta alla regola di san Benedetto. Egli non tarda a distinguersi pel rigore della sua penitenza; così alla morte del supe-



La chiesa di Vallombrosa.

Dal XV secolo l'Ordine non s'attenne più tanto strettamente al rigore imposto dal suo fondatore. Senza coltivare essi stessi le arti, i religiosi di Vallombrosa ci tennero molto ad incoraggiarle: è per essi che il Perugino eseguì l'*Assunzione*, esposta oggi all'Accademia di belle arti in Firenze, ove fu trasportata nel 1810, dopo la prima soppressione del convento. Fu pure per essi ch'egli dipinse i due splendidi ritratti di monaci, della stessa collezione, spesso attribuiti a Raffaello. Nel XVII e nel XVIII secolo specialmente, innumerevoli abbellimenti, di carattere qualche volta abbastanza profano (rammentiamo la decorazione della Badia di Ripoli), poterono far credere che l'abisso fra gli Ordini religiosi e la società contemporanea fosse poco per volta sparito. Non era così: si citano i monaci di Vallombrosa come quelli che presero parte, durante la Rivoluzione, assieme a quelli di Camaldoli e della Verna, all'insurrezione d'Arezzo, che costrinse la truppa francese ad abbandonare la Toscana momentaneamente.

Non restava più nulla di quelle passioni politiche quando Lamartine visitò l'antico convento di San Giovanni Gualberto, imitando gli ospiti illustri che lo avevano preceduto in quella splendida solitudine, — Dante, Boccaccio, Michelangiolo. — Non dimentichiamo di ricordare l'Ariosto, che cantò Vallombrosa nei suoi celebri versi; Benvenuto Cellini, che nel 1554 vi fece un pellegrinaggio; e Milton che lo nominò nel suo *Paradiso perduto*.

Ma ricomparvero i giorni tristi; reso una prima volta, verso il 1820, ai suoi possessori, il convento di Vallombrosa fu definitivamente laicizzato nel 1869; contava in quel momento circa 60 membri. Oggi tre frati, lasciati per tolleranza, e a condizione di portare l'abito secolare e non quello del loro Ordine, rappresentano soli nella valle ombrosa, la tradizione di san Giovanni Gualberto.

Il governo italiano cercò d'attenuare, con una *creazione interessante*, ciò che poteva esservi di rigoroso nella misura presa verso l'antica abbazia. Un'iscrizione ci indica, che il 15 agosto dell'anno IX dell'"unificazione della patria„ (cioè nel 1869) si stabilì a Vallombrosa un "Reale Istituto forestale„ destinato a "conservare e ad accrescere con giusto concetto, con sapiente governo, la deperiente ricchezza forestale dell'Italia„. Invece dei monaci tetri e gravi, dalla bruna veste e dal bianco scapolare, non si veggono oggi che dei giovinotti dall'aspetto e dal contegno ben poco ascetico; sono gli allievi dell'Istituto forestale, riconoscibili al loro vestito grigio-bleu con galloni verdi, e bottoni di metallo, e allo stemma d'Italia dorato.

riore, i voti unanimi si portano su di lui. Ma egli rifiuta d'assumere quel fardello, e decide anzi d'abbandonare il convento. Si ritira dapprima a Camaldoli, dove mezzo secolo prima san Romualdo aveva organizzato l'Ordine dei Camaldolesi; poi si rifugia nella solitudine d'Acquabella, la Vallombrosa d'oggi. Là, coi religiosi che lo seguirono ed i due eremiti, gli unici abitanti della valle, egli si accinge a fondare un nuovo Ordine. Ben tosto il rumore della sua santità si sparge all'intorno; il papa san Leone IX, intraprende appositamente il viaggio di Passignano per vederlo; la sua regola riceve nel 1170 l'approvazione della Santa Sede; nel 1173, al momento della morte del fondatore, l'Ordine conta già dodici succursali.

La regola di Vallombrosa si collega, pei suoi tratti generali, a quella dei Benedettini. San Giovanni Gualberto, come la grande maggioranza dei fondatori di ordini monastici, s'è anzitutto proposto di rinforzare il rigore delle prescrizioni interne; poichè, bisogna notarlo, per mitigare tali prescrizioni è inutile il concorso dei riformatori; il tempo stesso se ne incarica. Sviluppare nei religiosi il sentimento dell'umiltà, ecco quale pare sia stata la sua idea dominante. Si racconta che persino prima di ammettere i postulanti al noviziato, egli li occupava qualche tempo a custodire i porci, e a pulire le loro stalle, togliendone le immondezze colle mani. Per una fatale conseguenza egli proscrisse il lusso delle costruzioni, sana precauzione, come si vedrà in seguito. Il santo fu meno logico collocando presso ai padri dei religiosi d'un Ordine inferiore, i frati conversi e i frati laici, preposti alle cure più volgari. Gli storiografi del monastero si congratulano con lui di tale innovazione, di cui gli si attribuisce l'onore; io invece sarei piuttosto disposto a biasimare questa misura aristocratica, che viola il grande principio dell'uguaglianza, proclamata da san Benedetto.

Già durante la vita del suo fondatore, l'Ordine di Vallombrosa prese un grande slancio; in seguito contò in Italia sino a cinquanta case, fra le quali quella della Santa Trinità a Firenze, di Santa Prassede a Roma, e di Passignano, meritano speciale menzione. In Francia la regola di san Giovanni Gualberto è praticata, credo, a Signol vicino a Loriol.

Il convento non ha nulla della severità di quelli del medio evo, metà fortezza, metà prigione. L'ampiezza, e quasi quasi si potrebbe aggiungere la maestà delle costruzioni, provano ch' esso fu eretto in un' epoca più vicina a noi, e in cui la ricerca del benessere si sostituì al regime di macerazione imposto da san Giovanni Gualberto. Un vasto muro, senza merli, circonda il corpo principale dell' edifizio ed i suoi annessi; solo, come abbiamo visto prima, la foresteria (oggi l'albergo della Croce di Savoja) si trova fuori di questa cinta. L' angolo destro del muro è occupato da una costruzione quadrata, la quale nella sua forma attuale non ha nulla di monumentale, ma in cui è facile indovinare un' antica torre, ristaurata, rimodernata nel 1612 (tale è la data che vi sta incisa). Vi si entra per una porta aperta nel 1637, e provvista d'un cancello eseguito nel 1773, e si giunge nella vasta corte che si stende innanzi al convento, e che trasformata in orto, con aiuole piantate a cavoli, a fagioli, a pomidoro, unisce l'utile al dilettevole. La facciata del convento è imponente, ma comune, invano vi si cercherebbe qualche idea architettonica d' un ordine superiore. Così, senza fermarmi ad esaminarla nei suoi particolari, io mi rivolgo al guardiano per chiedergli di farmi visitare l' interno. Passando sotto la porta centrale, osservo lo spirito d' adulazione degli antichi abitanti; in ricordo d' una visita del granduca Pietro-Leopoldo, fecero porre il suo busto nell' entrata con un' iscrizione che rammenta che nel 1767 questo sovrano onorò di sua presenza il loro monastero: " hoc archicœnobium.... præsentia sua implevit „.

Un cortile interno, molto più piccino, ci conduce innanzi alla chiesa, la cui facciata, devo dirlo con mio dispiacere, indica la decadenza del gusto, al principio del XVII secolo, o per meglio dire nel 1612, epoca della sua costruzione. Limitiamoci a menzionare il portico a colonne, colle statue della *Vergine* e di *San Giovanni Gualberto che calpesta il demonio*, e collo stemma dei Medici, alternato a quello dell'Ordine (una mitra ed una mano che tiene una corda alla cui estremità è appesa la testa d' un leone), ed affrettiamoci ad entrare nel santuario, di cui il guardiano ci decanta la ricchezza.

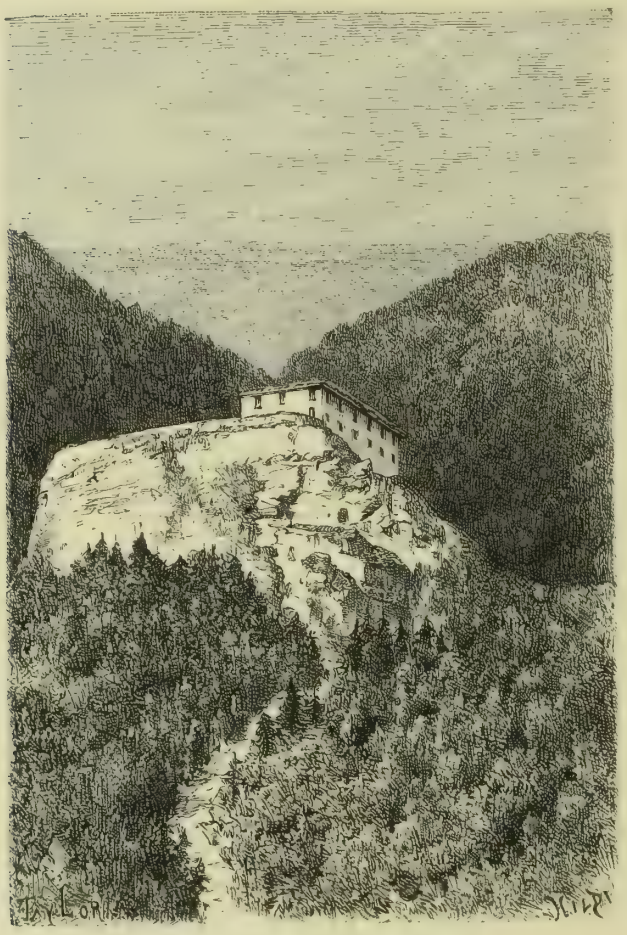
La chiesa di Vallombrosa fu ricostrutta all' epoca dello stile barocco; non bisogna perciò cercarvi dei monumenti dell'arte al suo apogeo. Io non nominerò i suoi affreschi, i suoi quadri d' altare che per osservarvi delle tendenze profane troppo marcate; in quanto agli ornamenti dorati, alle costruzioni di marmo, al mobiglio sacro, tutto ciò ha qualche cosa di pretenzioso e di scorretto; solo il doppio giro degli stalli del coro, coi loro fiori in intarsio e il loro fogliame in bassorilievo, riproducenti un modello che appartiene ad un' epoca migliore, vi fanno eccezione; forse essi provengono dall'antica chiesa. In quanto ai libri corali, malgrado le loro dimensioni monumentali, essi datano solo dal secolo scorso (*Psalterium monasticum.... pro omnibus sub regula S. P. Benedicti militantibus.* Firenze, 1742).

Le parti più originali della chiesa sono le cappelle contenenti le reliquie. In armadi aperti, ma protetti da un' inferriata, si scorge una collezione d' ossa, montate con un lusso inaudito: l' unione delle materie più preziose con questi resti informi non può a meno di colpire: qui si vede un cranio coronato di fiori; altrove delle tibie, delle mascelle accuratamente collocate in cornici dorate, d' un gusto orribile, oppure emergenti da vasi di porcellana tremendamente scarabocchiati. Supponete che tali ornamenti datino dal medio evo: l' insieme non mancherebbe d' offrire dell' unità, d' ispirare rispetto: eseguiti nel XVII secolo, essi formano un anacronismo, una contraddizione, e quasi una disgustosa stonatura. La cura colla quale è esposta la collezione in un edi-

fizio che, se non fu propriamente profanato, fu per lo meno tolto al culto pubblico, aumenta ancora la stranezza dello spettacolo. Ad ogni modo bisogna congratularsi coi pochi religiosi lasciati alla custodia dell'antico tesoro, che cessò di appartener loro, per la sollecitudine con cui compiono la loro missione.

Un quadro — un santo seduto e quattro altri in piedi — che il mio cicerone attribuisce con alquanta precipitazione a Ghirlandajo, dà per un momento un indirizzo diverso ai miei pensieri. L'opera data dal XV secolo; ma sventuratamente non è più che una rovina.

Prima d'abbandonare la chiesa si possono vedere nella sacristia le abitudini di lusso proprie a Vallombrosa: gli armadi rigurgitano di ornamenti sacri, il bisogno d'abbagliare si fa strada persino nella considerevole serie dei candelabri di legno dorato.



Il Paradisino di Vallombrosa.

Alla visita della chiesa succede quella del convento. L'ala sinistra serve d'asilo ai tre monaci, ultimi rappresentanti, in questi luoghi, dell'Ordine di san Giovanni Gualberto; e di qui comincierò. Uno dei frati vuole farmi da guida; è un uomo istruitissimo. Prima di tutto mi fa percorrere un vasto corridoio, le cui celle a vôlta, e bene mobiliate, guardano sul cortile; indi m'introduce nel piccolo osservatorio meteorologico ove tre volte al giorno egli registra la condizione atmosferica. Questo santuario della scienza è modesto; vi si osserva tuttavia una ricca scelta d'istrumenti, barometri, termometri, pluviometri, ecc. Sebbene d'una altezza media (un po' più di 900 metri), il clima di Vallombrosa presenta un fenomeno singolare: non è raro che cominci a nevicare sin dal settembre, e talora si protragga sino al giugno; la bella stagione non comprenderebbe che tre o quattro mesi al più, tutto il resto dell'anno un ampio lenzuolo bianco ricopre quella contrada.

L'istituto forestale di Vallombrosa, il principale stabilimento di tal genere in Italia, occupa l'ala destra del convento. Il governo pensò con ragione che nessun luogo sarebbe stato più propizio agli esperimenti delle future guardie generali, dei dintorni del monastero, coi loro 1500 ettari di foreste demaniali. Cinque professori dimoranti a Vallombrosa stessa, due altri che vengono due volte alla settimana da Firenze, sono incaricati d'impartire l'insegnamento tecnico, completato da una biblioteca speciale, nel locale dell'antica biblioteca del convento, come pure da collezioni.

Per trasformare il monastero in iscuola, bastò un semplice mutamento di denominazione: le celle divennero stanze da lavoro, coll'aggiunta di alcuni mobili (la camera

d'ogni allievo contiene un letto, un divano, due tavoli ed uno scrittoio); il refettorio, donde non si tolsero neppure i ritratti antichi, serve da sala da pranzo; la cucina, rimarchevole pel suo camino monumentale, sostenuto da sei pilastri, ha conservata la stessa destinazione, colla differenza che i piatti di magro vi compariscono più raramente.

Ritratto di un monaco di Vallombrosa, dipinto dal Perugino. (Accademia di Belle Arti in Firenze).

Vallombrosa deve più alla natura, una natura forte e generosa, che all'arte. Sicchè abbandonando il monastero, di cui bisogna ammirare l'aspetto grandioso, anzichè lodare i particolari, mi interno nei boschi che lo circondano da ogni lato. A sinistra, un po' in giù, si vede uno stagno, alimentato da un emissario del vivaio; l'emissario di questo stagno, le cui acque d'un grigio turchino fanno spiccare ancor più la severità della foresta d'abeti, forma a sua volta, un po' più in giù, un serbatoio che mette in moto una segherìa. Questi terreni sono in apparenza ribelli ad ogni tentativo di coltivazione, poichè solo alcuni passi li separano dalle gole profonde e selvaggie, in cui precipitano i torrenti, roccie scoscese, in mezzo alle quali l'amministrazione del genio civile tenta ora di stabilire una via.

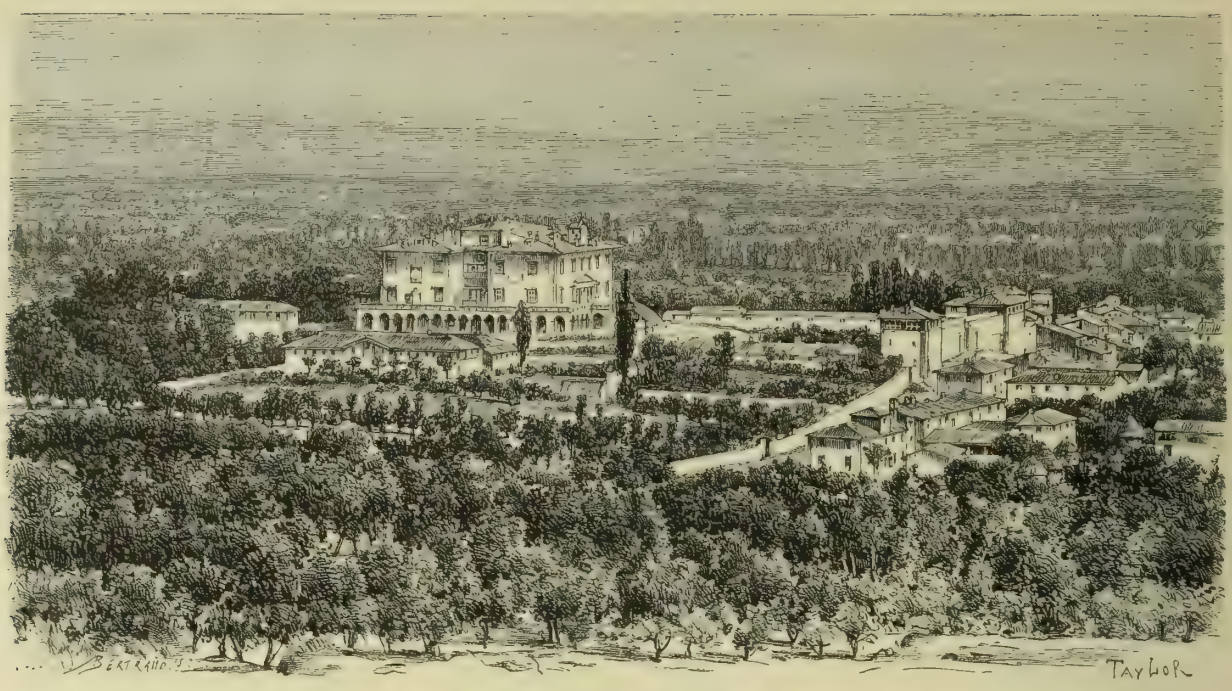
Risalendo il corso del torrente, vedesi l'acqua or correre a zig-zag attraverso le roccie, ora cadere perpendicolarmente e formare cascate imponenti: più lungi essa passa calma, pura, sopra un letto di musco, che ricopre d'un limpido strato.

Più vicino al convento, un ponticello rustico conduce al Paradisino. Si passa dinanzi ad una piccola cappella chiusa, coll'iscrizione A.D.MDCV, e per un sentiero selciato si giunge, in pochi minuti, ai piedi d'una roccia, coperta di musco, che sporge sul bosco ad un'altezza di 75 metri. Ancora un breve sforzo e si raggiunge la piattaforma su cui s'innalza il Paradisino. La vista è quivi magnifica, sorprendente; sopra di noi le scure montagne, ai nostri piedi il convento; nella lontananza, l'immensa valle dell'Arno. L'isolamento della roccia aggiunge non poco a tali impressioni; vi credereste nelle regioni eteree; il petto si allarga, lo spirito vola in un mondo ideale! Tutto qui invita alla meditazione!

L'antico romitaggio, noto sotto il nome di Paradisino, è oggi una succursale dell'albergo alla Croce di Savoja. Trattasi d'una casetta, preceduta da un orticello, e divisa in due parti da un corridoio, su cui dànno le stanze; la cappella serve da sala da pranzo. D'estate neppur una camera rimane disponibile; i forestieri se le disputano accanitamente.

Per completare l'esplorazione, resterebbe da fare la salita al Prato Magno; basta un'ora e mezza per raggiungerne la cima. Ma la giornata sta per finire, è d'uopo pensare al ritorno. Aspettando che il conduttore attacchi i cavalli, vedo l'ombra discendere rapidamente dalle montagne, per invadere la vallata a cui ha dato il suo nome. Sono già le quattro e mezza, e io mi allontano da Vallombrosa ripetendo il verso altrettanto giusto quanto pittoresco di Virgilio:

Majoresque cadunt altis de montibus umbræ.



Panorama di Poggio a Cajano.

LE VILLE DEI MEDICI

NEI DINTORNI DI FIRENZE.

« Gli ospiti di Careggi, riuniti intorno a Cosimo ed a Lorenzo, possono parlare dell' antichità usando nei loro discorsi la lingua nazionale, che sarà la lingua definitiva dell'Italia una. »

(Carlo Yriarte).

I.

Poggio Imperiale. — Il Collegio dell'Annunciata. — La Torre del Gallo e Galileo.

L'Appennino (Villa di Pratolino).

Uscendo da Firenze per la Porta Romana, cioè per la porta che guarda verso Roma, in capo a pochi passi, a sinistra, si incontra il Viale di Poggio Imperiale.

L'animazione che regna nei pressi di Porta Romana non mi dà agio di osservare le cose troppo minutamente: è giorno di mercato. I mercanti girovaghi offrono ai campagnuoli, in baracconi improvvisati, chi utensili per l' uso domestico, chi cappelli o scarpe, e chi arnesi agricoli; i campagnuoli dal canto loro sfoggiano una quantità di gabbie popolate di cardellini, di canarini, e particolarmente di una specie di civette, piuttosto piccole,

di cui invano cerco indovinare i meriti nascosti. Questi sventurati prigionieri si contano a migliaia; chi avrebbe mai supposto nei Fiorentini una tal passione per l'ornitologia?

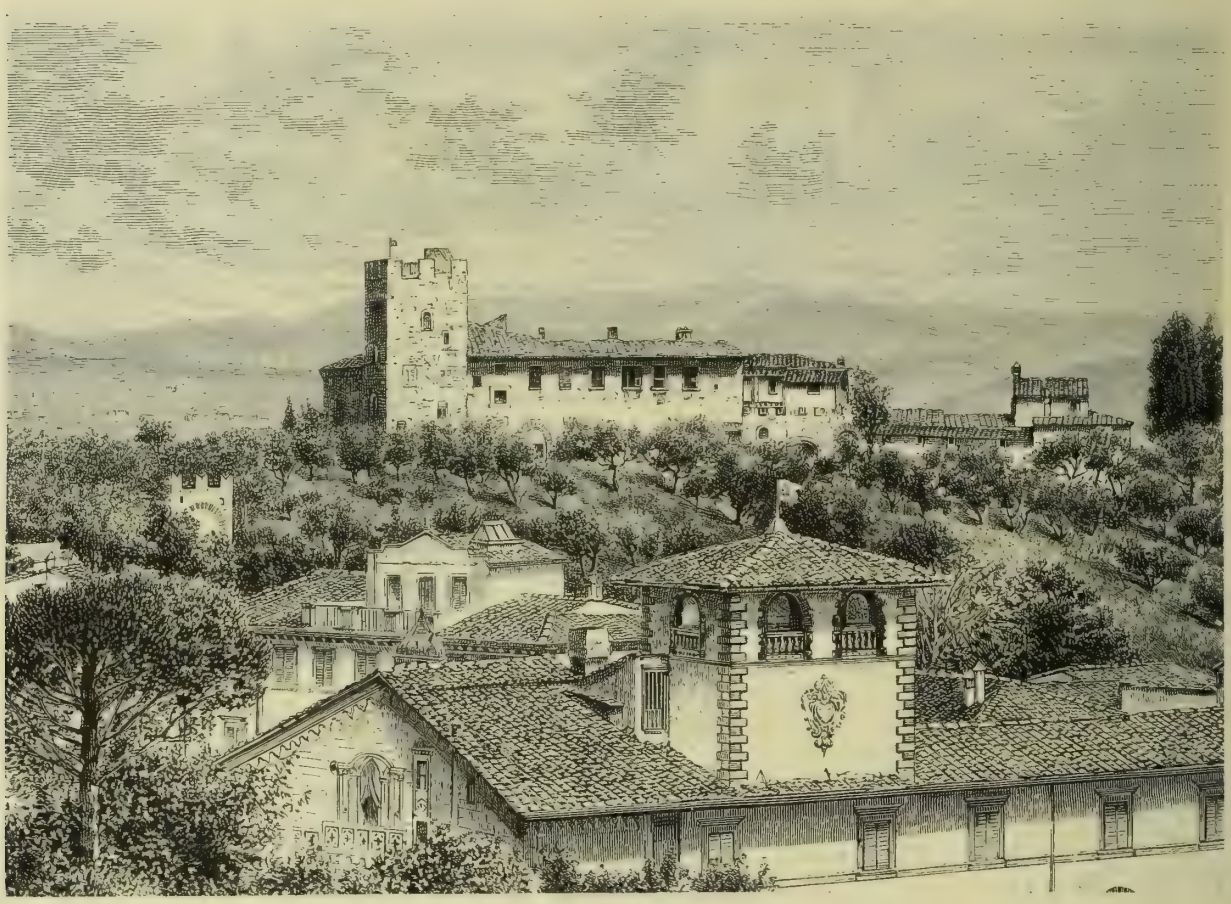
L'ingresso al viale è ornato di statue che gli danno un aspetto monumentale. A destra s'erge la lupa che allatta i futuri fondatori di Roma, a sinistra un leone, dalla zampa fieramente posata sopra un globo; un po' più lungi — quando feci la mia gita nel 1883 c'erano ancora — le quattro statue provenienti dall'antica facciata del Duomo. A proposito di questi marmi, in cui si credette riconoscere dei filosofi o dei poeti romani, si formarono delle belle teorie sull'influenza dell'antichità nel medio evo; ma Luigi Courajod, scoprendo che le teste erano rimesse, fece crollare tutto l'edifizio. Sin dai primi passi la via comincia a salire. È un magnifico viale, ombreggiato da un doppio e qualche volta triplo giro d'alberi secolari: cipressi, quercie e castagni. Ad una certa altezza, i cipressi dominano e danno al viale un carattere di severità e di grandezza straordinaria. A destra ed a sinistra degli splendidi punti di vista: qui, San Miniato, a qualche distanza dalla Torre del Gallo; e più in là le ville, letteralmente seminate sui fianchi delle colline. Queste note bianche o giallastre, gettate su questo paesaggio così vario, lo riscaldano, l'animano o temperano la sua fierezza con una squisita dolcezza.

Il viale sbocca direttamente sulla spianata, in fondo a cui sorge il palazzo di Poggio Imperiale, colla sua tinta gialla verdastra, e le sue persiane grigie. I pressi dell'edifizio, per l'addietro protetti da una cinta di muri, sono oggi aperti da tutti i lati. Solo due statue, *Giove che fulmina i Titani* ed *Ercole che regge il globo,* indicano il luogo dell'antica porta d'ingresso. Più innanzi si stende un muricciolo, alto cinquanta centimetri al più, e due prati. Il palazzo, giacchè il nome di villa non risponderebbe che molto imperfettamente al gruppo di fabbriche, che si spiegano innanzi a noi, ricorda per la sua pesantezza lo stile del primo Impero, anzichè quello del Rinascimento. E infatti da tale epoca che data la facciata. In quanto all'interno, una rigorosa consegna ne proibisce l'ingresso: perchè a Poggio Imperiale si trova il "R. Istituto della S. Annunziata", cioè un collegio destinato alle figliuole o alle parenti dei membri dell'Ordine dell'Annunziata.

La via che comincia alla sinistra del palazzo passa dapprima innanzi ad una caserma di cavalleria; poi, sotto i nomi di Via del Pian dei Giullari, Via Vincenzo Viviani, ecc., essa continua, con un dolce pendìo, in mezzo a basse mura, così da non togliere la visuale, verso le colline coronate da un monumento storico, la Torre del Gallo. Siamo in piena campagna; solo di tanto in tanto si scorge un gruppo di case. Dopo un quarto d'ora di cammino si giunge ad un piccolo villaggio, situato sopra una specie di piattaforma, da cui uno stretto sentiero conduce in pochi minuti alla Torre del Gallo o di Galileo, e alla villa Galletti. Si passa sotto un portico moderno ornato d'un'iscrizione, in lettere gotiche (Comes G. Paulus Galletus) e d'un gallo scolpito, allusione al nome del proprietario, erudito insigne. Questo capriccio archeologico colpirà peraltro meno del disordine veramente pittoresco del giardino posto più lungi, colle sue piante destinate ad uso domestico che sorgono accanto ai fiori brillanti e alle siepi di lauro. Qualche passo ancora, e ci troviamo dinanzi ad una specie di castello medievale, fiancheggiato da una torre imponente. Questo edifizio ebbe la sua parte nella storia tanto agitata della Repubblica fiorentina; ma esso ci interessa molto più pel ricordo di Galileo, che lo scelse per teatro delle sue osservazioni, e per la splendida vista ch'esso

ci offre sui dintorni di Firenze. La corte interna colle sue colonne che sostengono arcate, e coi suoi scudi dipinti o scolpiti, ha un aspetto piuttosto superbo; malgrado i restauri, intrapresi nel 1877 dal suo proprietario, il conte Paolo Galletti, non si può a meno di riconoscervi l'immagine di quei castelli fiorentini del medio evo, in cui la preoccupazione della difesa la vinceva su quella delle comodità.

Frattanto il custode m'introduce in una sala, altra volta occupata da Galileo, e recentemente trasformata in museo. Le pareti sono ornate di quadri, d'incisioni, di fotografie, che si collegano al grande toscano: ritratti, facsimili d' autografi e diverse reliquie. Non si può che approvare il pio zelo che fece rivivere in questo luogo appartato



La torre del Gallo.

il ricordo delle scoperte, per le quali Firenze acquistò dei sacrosanti diritti alla riconoscenza dell'umanità.

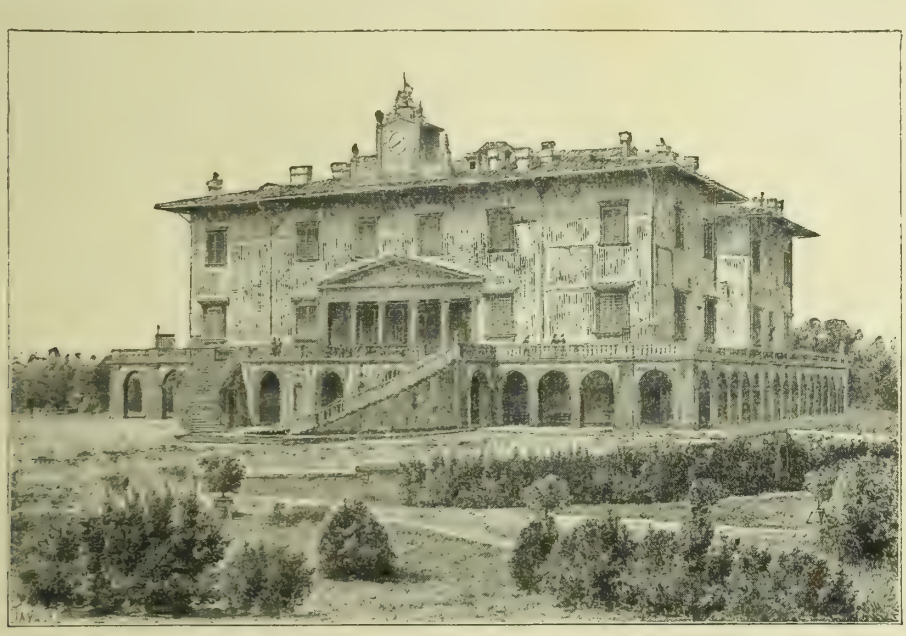
Una scala di legno conduce sulla sommità della torre. Dalla sua merlata piattaforma lo sguardo spazia senza ostacolo su un vasto orizzonte. La Torre del Gallo è completamente isolata, e il vantaggio della sua posizione non dovette essere senza influenza nella scelta fattane da Galileo. Montagne, valli, colline, chiese, ville si stendono a noi dinanzi, formando un panorama abbagliante.

Ma il vento che infuria su quest'altura, ove nessun ostacolo lo trattiene, non tarda a dare un altro corso alle mie idee: esso annuncia l'avvicinarsi d'una bufera; non c'è un istante da perdere se ci tengo ad essere di ritorno in città prima ch' essa scoppi. Mi metto la via tra le gambe, e giungo in piazza della Signoria a mezzogiorno in punto, tre ore dopo averla lasciata.

II.

Poggio a Cajano. — Peretola, Brozzi e San Donnino. — Lorenzo il Magnifico.
Il papa Leone X e Bianca Capello.

Se si eccettuano le Cascine, il Viale dei Colli, Bello Sguardo e Fiesole, non c'è forse alcuna regione meno esplorata dei dintorni immediati di Firenze. Fra gli stessi Fiorentini, quanti sono coloro che visitarono Poggio a Cajano, la villa dorica dei primi Medici! Neppur Careggi è più noto. E chi dubita ancor oggi dell'esistenza di quelle



Veduta di Poggio a Cajano.

meraviglie che si chiamano il Castello e la Petraia? Le difficoltà portate dall'amministrazione della casa reale, per la visita di quelle ville divenute proprietà della corona (bisogna provvedersi d'un regolare permesso, prima di presentarsi), hanno certamente contribuito a sviluppare un'indifferenza poco giustificata; ma eziandio gli scrittori incaricati d'istruire e di guidare gli stranieri mi sembra ci abbiano un po' di colpa.

Il viaggio da Firenze a Poggio a Cajano si fa comodissimamente col tram a vapore che si trova a Santa Maria Novella. Le partenze, abbastanza frequenti durante la mattinata e di sera, si sospendono verso la metà del giorno. Siccome il tragitto è alquanto lungo, e un buon numero di località si trova sulla strada, una sola vettura non basterebbe a trasportare tutti i viaggiatori — quasi tutti campagnoli, — così si organizzarono dei veri treni, formati di quattro o cinque carrozze.

Da parecchi giorni delle pioggie torrenziali mi avevano costretto a differire la gita. Ma come aspettare più a lungo! Mi metto adunque in cammino, sebbene delle nubi nere, foriere di tempesta, oscurino il cielo, ed il vento, un vento umido e freddo, spiri con violenza. Ma forse sarò compensato da qualche nuovo effetto di luce sul pae-

saggio! La valle dell'Arno, invasa dalla nebbia e dal fango, è uno spettacolo che non è dato ammirare molto spesso, specialmente nel mese di settembre.

Il tram corre serpeggiando attraverso una quantità di strade, strade al solito ridenti, oggi tristi come lo stesso cielo; raggiunge poscia i sobborghi, e sbocca finalmente in aperta campagna. In quel momento lo sguardo, stanco di tutto quel grigio, scopre con giubilo un fondo di montagne d'un azzurro intenso. La via è del resto abbastanza animata, malgrado il cattivo tempo; c'è un continuo viavai di carri e carretti, guidati da contadini vestiti, si può dire, tutti di grigio, quasi per non stonare colla tinta del cielo e dell'atmosfera. Dopo attraversato l'inevitabile torrente Mugnone, si arriva al dominio di San Donato, da poco illustrato dai Demidoff; il treno costeggia un magnifico parco, protetto da un semplice cancello, e i cui salici piangenti, i pioppi, i platani riposano lo sguardo dagli eterni ulivi, o dall'*oppio* (specie di frassino). Più innanzi, esso attraversa dei prati su cui pascola tranquillamente una greggia di pecore. Ora non abbandoneremo più la pianura, sino al termine del nostro viaggio.

Un erudito fiorentino, Targioni Tozzetti, che esplorò minutamente tale regione nel 1743, ne tracciò un quadro poco seducente. Rimprovera al terreno d'esser troppo umido, e di non prestarsi che alla coltivazione del finocchio. Per l'addietro vi si piantavano con buon successo dei melloni, ma questo frutto era diventato così raro, che Targioni dichiara di non averlo mai visto altro che nelle ghirlande che servono quale cornice alle composizioni dei della Robbia. Il vino vi godeva d'una detestabile riputazione, e, secondo la tradizione, gli ammalati che ne bevevano, non dovevano chiamare il medico, ma il confessore.

A Peretola il tram si ferma sulla piazzetta della chiesa. La locomotiva ci lascia per dirigersi verso Prato, e la nostra vettura si muta in un semplice tram, a cui si attaccano due cavalli. Approfitto di tale sosta per visitare la chiesa, un'umile chiesa di villaggio, ma in cui mi fu indicata un'opera degna d'attenzione, dello studio dei della Robbia, opera sconosciuta a tutti i biografi del maestro.[1] Quest'importante pagina, composta parte di marmo e parte di terracotta smaltata, ci mostra una mezza figura di Cristo, sostenuto da angeli, colla Vergine a sinistra, San Giovanni a destra ed il Padre Eterno nel frontone sopra la composizione.

Ma il conduttore fa schioccare la frusta: bisogna rimettersi in viaggio. Attraversiamo in tutta la sua lunghezza, e non è poco, l'interminabile via di Peretola, o piuttosto diversi villaggi che si succedono senza interruzione e senza che alcuna iscrizione indichi un cambiamento di nome. Nulla di meno pittoresco. La mancanza di marciapiedi e di fossati, le file monotone di casette addossate le une alle altre, l'uniformità dell'architettura, tutto ciò forma il più completo contrasto coi villaggi di montagna osservati nelle nostre precedenti escursioni. Siamo in un sobborgo di Firenze o in aperta campagna? Si ha diritto d'essere incerti. L'aspetto miserabile delle donne, che, in piedi sulla soglia delle loro grigie casette, lavorano in cappelli di paglia, ci indica che siamo in mezzo ai contadini. Ma allora che significa quest'illuminazione a petrolio, queste iscrizioni baldanzose? Il problema diventa specialmente imbarazzante a Brozzi, una località un po' più lontana. Da una parte si vedono dei negozi che portano in lettere maiuscole l'iscrizione (in francese): *Au petit salon de la mode* e trattasi di un parrucchiere, oppure *Brasserie et depôt de glace*, o *Bureau de loterie*, un banco di lotto; mentre poi s'incontrano contadini che portano in mano le loro scarpe, e camminano a piedi scalzi per economia. Che mancanza di logica e di buon senso!

[1] Quest'opera fu poi pubblicata dal Molinier (*Gazzetta archeologica*, 1884).

Inutile descrivere questa interminabile successione di villaggi, che non hanno nulla d'agreste (notiamo l'iscrizione " Teatro Silvio Pellico „ tracciata sopra un edifizio più simile ad un granaio che ad un teatro), e di campi piantati a frumento e granoturco. Solo San Donnino offre alla nostra curiosità un affresco della scuola del Ghirlandajo, una *Madonna fra due Santi*. Dopo una nuova sosta, più lunga ancora delle precedenti, il paese si allieta e si anima; ai campi succedono delle praterie; all'eterna pianura delle montagne grandi e piccole, che intercettano il passaggio. Evidentemente ci avviciniamo al termine della gita, e ne è tempo, poichè comincia a piovere, e la via si trasforma ben tosto in una pozzanghera.

All'ingresso del villaggio o borgo di Poggio — non so ancora come chiamarlo, — si scorge il " caffè e buffet del tramway „. Il visitatore non ha perciò più timore di morire di fame; un vetturino che col cappello in mano mi si avvicina, per chiedermi se desidero una vettura, mi rassicura intorno alla possibilità di ritornarmene in città, senza dipendere dall'orario del tram. Dopo aver attraversato un nuovo ponte (il decimo dacchè lasciai Firenze), e notata la rassomiglianza delle acque giallastre dell' Ombrone — tale è il nome di questo fiume — con quelle del Tevere, io mi trovo in pieno Poggio a Cajano. La strada principale, larga e munita di marciapiedi, contiene una serie di casette ad un piano, ornate d'un poggiuolo in ferro, d'una forma non troppo elegante. Solo il *Teatro Fortini*, colla sua facciata ornata dello stemma reale, si distingue pel suo aspetto imponente. Verso il centro del borgo, la via comincia a salire; nello stesso luogo principia, presso una bella casa del secolo XVII o XVIII, un muro gigantesco che sembra circondare una gran parte della collina, mentre che dall'altro lato sorgono innumerevoli caffè, ristoranti, alberghi, la maggior parte piuttosto modesti, malgrado le loro insegne pretenziose: " Ristoratore al Falcone, — la Locanda d'Italia, — il Caffè alla Capitale, — il Caffè del Commercio, — il Caffè dei Filarmonici „.

Non appena intravvedo la villa medicea, villa illustrata dal ricordo di tanti uomini grandi, e di tante opere d'arte, comprendo che essa esige a buon dritto ch'io le consacri tutti gli istanti d'un soggiorno pur troppo molto limitato. Studiamola strada facendo, ed ammiriamo le gigantesche costruzioni destinate a dare all'insieme della dimora patrizia la regolarità che la scelta di questa collina frastagliata pareva dover escludere; col loro sviluppo esse offrono quasi l'apparenza d'una fortezza. Eppure qui tutto — non si tarda a vederlo — fu sacrificato al piacere; Lorenzo il Magnifico sembra non aver avuto altra preoccupazione che d'innalzare in mezzo ad un vasto giardino una casa piena di sole, in cui potersi riposare dalle fatiche degli affari dello Stato. Ancor oggi, quell'intonacatura gialla, quelle persiane verdi, contrastano colla magnificenza che ognuno s'aspetta di trovare in una villa principesca.

Ciò dipende dal fatto che il lusso dei primi Medici era affatto intimo; nel loro desiderio di risparmiare le suscettibilità dei concittadini, di cui preparavano il servaggio, essi evitavano, almeno esteriormente, tutto ciò che avrebbe destato delle idee di magnificenza, di dominio, salvo poi a compensarsene con delle raffinatezze destinate a sfuggire agli occhi della folla. I loro palazzi e le loro ville, di poca apparenza esternamente, erano nell'interno un museo d'un'insuperabile ricchezza.

Verso la fine del XVI secolo, Poggio a Cajano divenne il teatro d'una tragedia che contribuì, molto più del ricordo di tante figure simpatiche — così va il mondo! — a fissare l'attenzione degli storici e della folla. Altrettanto ambiziosa quanto bella, tanto spiritosa quanto intrigante, Bianca Capello aveva fatto consacrare pubblicamente il suo legame col granduca Francesco II, sedendo al suo fianco sul trono della Toscana; tutto

le sorrideva. Dimenticando che per l'addietro aveva biasimata la fanciulla, fuggita coll'amante dalla casa paterna, il Senato di Venezia inviò una magnifica ambasciata per assistere al matrimonio della sua concittadina, riconosciuta figliuola particolare di San Marco. D'altra parte, la morte dell'unico erede di Francesco II, il figlio della sua prima moglie, lasciava il campo libero alle sue intraprese. Il veleno ed il ferro l'avevano liberata da altri nemici o da complici indiscreti. Essa decise d'affermare il suo potere riconciliandosi con suo cognato, e riuscì ad attirare a Poggio a Cajano il cardinale Francesco. Bisogna credere ad un accidente o ad un delitto? Sta il fatto che l'8 ottobre 1587, il granduca cadde subitamente malato d'una specie di febbre perniciosa, e la bella Veneziana non tardò ad essere colpita dallo stesso malore. Essi spirarono a poche ore d'intervallo.

Assorto in tali ricordi, suono alla porta della villa, ornata dello stemma dei Medici. Il portiere, vestito della livrea reale, mi fa attraversare un vasto giardino, il cui prin-

Frontone della Villa di Poggio a Cajano.

cipale abbellimento consiste in un boschetto d'aranci, e giunti dinanzi al vestibolo, mi consegna ad un vecchio guardiano, incaricato di servirmi da cicerone.

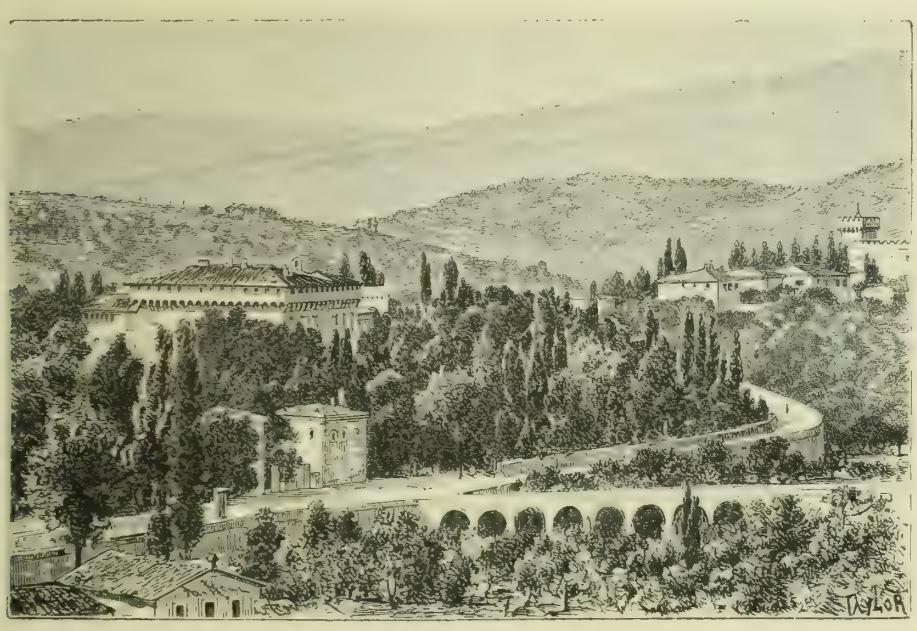
L'architettura della villa, lo dissi, è delle più semplici; nè sporti pittoreschi, nè colonne monumentali, nè cariatidi; visto di prospetto, l'edifizio rassomiglia ad un vasto cubo, composto d'un pianterreno e di due piani, con un portico a pilastri che circonda il pianterreno, e forma un terrazzo all'altezza del primo piano. Questo portico, piuttosto pesante, è un'aggiunta posteriore, e non deve essere ascritto al primo architetto, Giuliano da San Gallo, la cui opera fu sfigurata in più d'un punto. Non è che facendo il giro dell'edifizio che ci si accorge come sulle facciate laterali le estremità sporgano verso il centro, quasi in maniera da formare due ali.

Il principale ornamento della facciata consiste in una loggia molto bella, a vôlta, e arricchita con maschere e stemmi ed emblemi medicei, le tre penne in un anello e le palle; questi lavori in stucco bianco risaltano, se non erro, sopra un fondo azzurro. Il fregio del frontone di questa loggia è a sua volta ornato di terrecotte smaltate, d'uno stile particolare, e che tradisce già le tendenze del XVI secolo. Vi si scorgono pure

delle figurine bianche, fine e graziose, che spiccano sopra un fondo azzurro, e rappresentano, a quanto potei giudicarne, diverse composizioni allegoriche, fra le altre l'*Agricoltura*.

L'esterno non dà un'idea esatta del numero e della vastità delle sale che si trovano nell'interno. Il pianterreno contiene un teatro, una sala da pranzo a vôlta, vastissima, che mette sullo splendido parco che si stende dietro la villa; finalmente la stanza ove, secondo la tradizione, è morta Bianca Capello. In quest'ultima si osserva l'elegante ornamentazione del XVI secolo, ed un grandioso camino. " È tradizione — dice l'iscrizione — che queste ristaurate sale ospitassero nel secolo XVI la bellissima Bianca Capello ".

Al primo piano, si attraversa dapprima una sala ornata di ritratti a figura intera dei Medici, ed una seconda sala da pranzo, ornata di trofei, nonchè di affreschi rappresentanti il *Trionfo dei Medici*, con numerose figure allegoriche. Ma spicciamoci per correre ad ammirare, senza perdere un istante, lo splendido salone che si intravvede già in lontananza. Scoprire, in una villa in certa maniera perduta, una creazione che rifletta

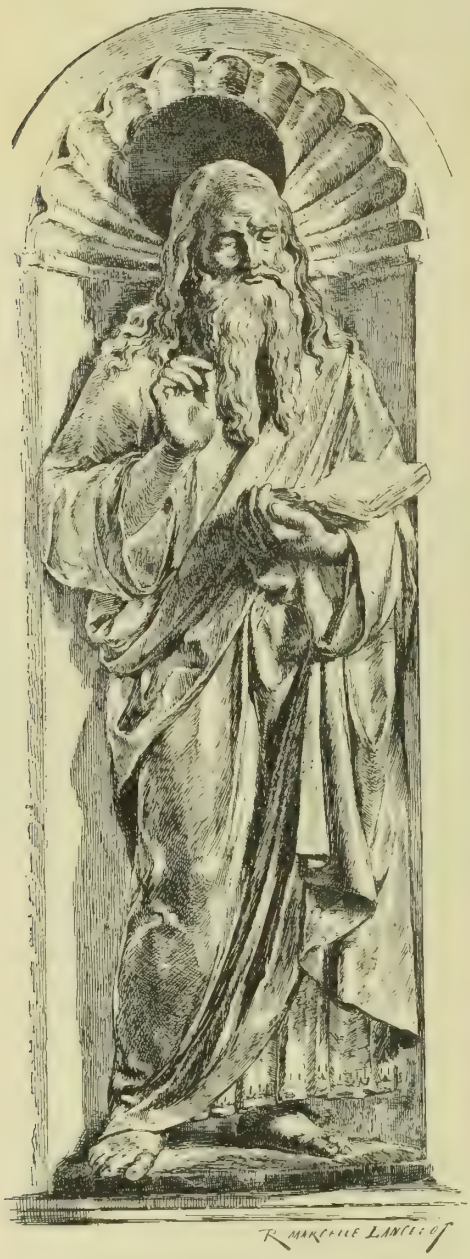


La villa di Careggi.

l'armonia, la grandezza, la magnificenza del Rinascimento giunto al suo apogeo: in una parola, una sala costrutta e decorata per cura di Leone X, è una fortuna davvero inaspettata! L'ambiente ha una nobiltà ed una ricchezza che sfida ogni descrizione. Il soffitto, molto alto e a vôlta, ha nel centro lo stemma pontificio coll'iscrizione: " Leo decimus pontifex max. aulam hanc illustrare et ornare cœpisset (*sic*). — Franciscus Medices magnus dux Etruriæ secundus magnificentius perficiendam curavit ". Gli stemmi ed i motti dei Medici formano la base della decorazione di questo soffitto monumentale; vi si osservano i quattro anelli riuniti, i rami di alloro legati insieme, e le palle; tutti emblemi che hanno il loro posto nei fasti dell'arte fiorentina; gli uni spiccano in azzurro, gli altri in rosso o in nero sopra un fondo d'oro, d'una ricchezza abbagliante.

Fra gli affreschi che ornano le pareti, uno attrae prima degli altri l'attenzione, e per la grazia del colorito, e per la seguente iscrizione: " Anno Domini MDXXI Andreas Sartius pingebat et a. D. MDLXXX Alexander Allorius sequebatur " (cioè cominciato da Andrea del Sarto nel 1521, continuato e finito da Alessandro Allori nel 1580). La composizione rappresenta *Cesare che riceve in Egitto i tributi che gli offrono le nazioni vinte.*

Le preoccupazioni letterarie si scorgono anche troppo negli altri affreschi; la libertà dell'ispirazione ed il pensiero della decorazione ne soffrono. Ci sono gravi riserve a fare a proposito del *Ritorno trionfale di Cicerone,* dipinto da Franciabigio, con ogni specie d'accessorii archeologici (obelischi, colonne rostrali, statua coricata del Tevere, restituzione del Campidoglio). Qui pure, dietro il velo trasparente dei ricordi classici, si riconosce un'allusione alla storia dei Medici: è il ritorno di Cosimo il Vecchio, dopo il suo esilio, che l'artista volle illustrare. Un terzo affresco, dovuto ad Alessandro Allori, mostra il *Console Flaminio che stacca gli Achei dalla lor lega con Antioco.* In una composizione assai guasta, dello stesso autore, si vede *Scipione seduto a tavola con Siface;* gli schiavi che vi stanno intorno, le statue e gli ornamenti d'ogni genere prodigati dall'artista, danno a questa pagina un certo che di grandioso.



Un evangelista. Scuola dei della Robbia. (Ponte a Rifredi).

La ricchezza del mobiglio corrisponde a quella della decorazione. Vi si osservano specialmente dei cofani o *Cassoni,* di cui il XVI secolo lasciò tanti bei campioni. Rendiamo giustizia alla dinastia di Savoja: se essa non ebbe il merito di creare le innumerevoli ville che formano il suo appannaggio da un capo all'altro della penisola, essa conserva per lo meno colla massima religione l'opera dei suoi predecessori.

Frattanto la pioggia continua a cadere a torrenti; le vie sono diventate impraticabili; bisogna battere in ritirata. Con grande stento giungo alla rimessa delle vetture, da me osservata al primo momento del mio arrivo a Poggio a Cajano; sempre sotto la pioggia un calesse mi trasporta a San Donnino, da dove il tram mi riconduce a Firenze, in sul cader della notte, dopo ogni sorta di peripezie. La lunghezza della via e l'inclemenza del cielo non riescono, per fortuna, a turbare la splendida immagine da me serbata della villa di Lorenzo il Magnifico, di Leone X e di Bianca Capello.

III.

Ponte a Rifredi. — Careggi e l'Accademia platonica. Lorenzo il Magnifico e Savonarola.

Si direbbe che i primi Medici colla molteplicità delle loro residenze abbiano voluto consolarsi almeno della semplicità esteriore, a cui li condannava la ragione di Stato. Il termine palazzo o castello sarebbe troppo pretenzioso per le loro costruzioni, quasi tutte di dimensioni modeste: sono ville di ricchi patrizi che non isdegnano all'occasione di sorvegliare da ciascuno di questi centri d'osservazione i lavori agricoli importanti che si eseguiscono all'intorno. Ciò significa che la finezza e la distinzione sostituiscono la magnificenza, in dimore anzitutto borghesi. Così

i Cochin ed altri pretesi conoscitori del secolo scorso vi passarono dinanzi senza degnarle neppur d'uno sguardo. Ma la critica moderna sa meglio distinguere il vero dal falso, l'oro puro dall'orpello, e ciò avviene per tali ville trascurate, ove la delicatezza dell'architettura, una saggia disposizione e un certo qual profumo d'intimità, procurano dei rari godimenti estetici.

Le tre ville di cui vi parlerò non distano le une dalle altre che alcune centinaia di metri, ed è facilissimo recarvisi tanto colla ferrovia come col tram. Ingannato da una falsa indicazione, io scelsi la via più lunga: per cui, al lettore, a cui presento le mie umili scuse, sarà giocoforza errare con me alla ventura ed attraversare anche dei campi. Come nell'escursione a Poggio a Cajano, partendo dalla porta al Prato si segue la lunga e noiosa strada Pistoiese, poi, dopo oltrepassato il parco di San Donato, si volge a destra per internarsi in una di quelle strade, costeggiate da siepi o da muri, che disegnano inestricabili labirinti intorno a Firenze. Il paese essendo piano e i muri intercettando completamente la vista, è impossibile orientarsi. In due parole: dopo lunghe peregrinazioni raggiungo infine il canale di Ponte a Mezzo, che prende il suo nome da un ponte ad un arco, gettato sopra un piccolo corso d'acqua, quasi a secco, malgrado le pioggie dirotte delle ultime settimane. Di là risalgo la corrente e dopo una nuova tappa giungo a Ponte a Rifredi, stazione di ferrovia, e fermata di tram, ove mi sarebbe stato facilissimo recarmi direttamente da Firenze. La località è graziosa: molte casine si stendono ai piedi del monte; l'industria moderna si palesa con dei camini a vapore; finalmente la chiesa contiene due interessanti produzioni dei della Robbia, due *Evangelisti.*

Un evangelista. Scuola dei della Robbia. (Ponte a Rifredi).

Careggi, qual nome nella storia dello spirito umano! In questo modesto asilo, disposto da Michelozzo per Cosimo, il Padre della Patria, l'Accademia platonica tenne le sue prime sedute, Firenze e dopo di essa l'Europa intera si sono ritemprate alla viva sorgente degli insegnamenti del divino Platone. La civiltà moderna ebbe origine in gran parte da questi dotti colloqui, ai quali i Medici ed i loro amici non attribuivano certo una simile importanza.[1] Ci può mai essere un pellegrinaggio più degno di venerazione? Se contempliamo poi la storia particolare di Firenze, quanti avvenimenti memorandi! Ivi spirarono, a vent'otto anni di distanza, l'immortale avo, ed il non meno illustre nipote Cosimo e Lorenzo il Magnifico; il primo in età avanzata, scomparso fra il rimpianto dei suoi concittadini che lo denominarono il Padre

[1]) Si leggerà con molto interesse nel *Rimini* di Carlo Yriarte, la bella lettera diretta da Cosimo a Marsilio Ficino, p. 262.

della Patria; il secondo rapito bruscamente nel fiore dell'età (non contava che 44 anni) portando secolui il segreto della pace europea. Infatti, vivo Lorenzo, Carlo VIII non avrebbe mai intrapreso la fatale spedizione, principio delle guerre d'Italia, causa prima d'incalcolabili complicazioni, le cui conseguenze si ripercossero sino ai tempi nostri. La morte dell'uomo di Stato, del poeta, dell'insuperabile Mecenate, ebbe qualche cosa di particolarmente drammatico: Poliziano e Pico della Mirandola avevano appena abbandonato, singhiozzando, il capezzale del moribondo, allorchè comparve il tetro priore di San Marco, l'implacabile avversario dei Medici, Savonarola. Che avvenne fra quei due uomini? Nessuno lo seppe mai con precisione! Secondo la più accreditata versione, Savonarola, prima d'acconsentire a ricevere la confessione di Lorenzo, gli avrebbe poste tre condizioni: la prima, d'aver fede nella misericordia divina; il moribondo rispose d'esserne penetrato. La seconda, di restituire o far restituire per mezzo dei suoi figli i beni che ingiustamente erasi appropriati: Lorenzo riflettè un istante, poi chinò la testa in segno d'assenso. La terza, finalmente, di rendere al popolo fiorentino la sua libertà. Qui Lorenzo volse la testa senza rispondere, e Savonarola partì senza dargli l'assoluzione. Alcune ore più tardi, l'8 aprile 1492, il Magnifico rendeva il suo ultimo respiro.

Fedele al ricordo dei suoi gloriosi amici, Marsilio Ficino, il capo e l'anima dell'Accademia platonica, ritornò spesso nella villa, ormai condannata al lutto, poichè dopo la morte di Lorenzo, la rivoluzione non avea tardato a scoppiare, ed i Medici, proscritti, erravano in lontani paesi. E a Careggi pure egli morì alcuni anni dopo, nel 1499.

Durante la rivoluzione del 1527, la villa ebbe a sostenere delle dure prove. Dei fanatici l'incendiarono in parte. Tuttavia i lavori intrapresi, dietro ordine d'Alessandro dei Medici, primo duca di Firenze, che ne affidò la decorazione al Pontormo e al Bronzino, non tardarono a cancellare le traccie di tale attentato. I successori del duca Alessandro dimostrarono meno interesse alla residenza favorita di Cosimo e di Lorenzo, e la dinastia di Lorena spinse l'indifferenza sino al punto di venderla. Acquistata nel 1779 dalla famiglia Orsi, Careggi divenne nel 1848 proprietà d'un ricco inglese, sir Francis Sloane, [1] la cui vedova l'abitava ancora al momento della mia ultima visita.

Per le cure del suo ultimo proprietario la villa fu circondata di un magnifico giardino; è attraverso i larici, le acacie, i rosai bianchi o rossi, che si giunge presso alla casa, che — è duopo convenirne — non ha nè una grande apparenza, nè molto carattere. Soltanto la fila di merli che sta sopra al piano superiore e fa da sostegno ad una galleria aperta, rialza alquanto questi muri nudi coperti d'una grigia intonacatura. Le finestre sono d'uno stile molto moderno, quasi volgare.

Mentre portano il mio biglietto di visita alla padrona di casa, chiedendole per me il permesso di visitare l'interno, io esamino il cortile in cui mi trovo. Questo ha una fila di pilastri e due giri di colonne, e fu trasformato, non senza buon risultato, in un giardino d'inverno. Il pozzo, abbastanza profondo, ricorda quello in cui si precipitò il medico di Lorenzo il Magnifico, temendo d'essere accusato di aver avvelenato il suo principesco cliente. Intanto il permesso richiesto mi viene graziosamente concesso, ed io, sotto la guida d'un servo, percorro una serie di sale che provano il culto di Sloane pei ricordi inerenti alla sua villa. Qui un quadro rappresenta Cosimo dei Medici in atto di ricevere l'omaggio d'un manoscritto; là ci troviamo dinanzi ai ritratti di Pico della Mirandola, di Leone X, oppure di Lorenzo il Magnifico, che celebra l'anniversario di Platone (di Pucinelli), oppure d'un busto in marmo di Platone firmato

[1] Vedi *I Dintorni di Firenze*, del Carocci. Firenze, 1881, p. 123.

"Amalia Dupré fece, 1861 „. Di tanto in tanto alcuni mobili antichi, in numero troppo scarso, per dare un colore locale a tutte queste stanze, sfortunatamente troppo ritoccate, troppo rinnovate. La mia guida mi mostra inoltre un letto monumentale, lo stesso, afferma, in cui morì Lorenzo. Ma questo letto data tutt'al più dal XVI secolo e non mi rimane neppure la soddisfazione di cullarmi un istante nelle illusioni del passato.

Lo stesso dicasi per una caminiera, del resto molto bella e molto lavorata, che vogliono datata dal 1465; chi me ne garantisce la veridicità? Si esaminerà con maggiore interesse una piccola loggia aperta, sostenuta da colonnette joniche e decorata d'affreschi molto rovinati (paesaggi, uccelli, figurine diverse, imitate dall'antico, cogli stemmi cardinalizi dei Medici), appartenenti al XVI secolo. Non sarebbe quella una parte delle pitture ordinate al Pontormo e al Bronzino? L'interno — e questa particolarità la notai in molte ville dei Medici — mantiene molto più di quanto prometta l'esterno: è vastissimo (contiene anche una cappelletta moderna) e poteva alloggiare comodamente la famiglia dei letterati e degli artisti aggruppati intorno a Cosimo ed a Lorenzo. Qualche volta pure degli ospiti principeschi venivano accolti. Galeazzo Maria Sforza, il futuro duca di Milano, che visitò Careggi nel 1459, loda la bellezza dei giardini e l'eleganza della casa. Fra le opere d'arte che la decoravano, si osservava specialmente un quadro di Memling, ricordato dal Vasari, e il *Fanciullo col delfino* del Verrocchio, oggi esposto nel cortile del Palazzo Vecchio di Firenze. — (In seguito Careggi passò fra le mani del conte Bouturlin, indi fra quelle del signor Segré. (Vedi la *Guida-Souvenir di Firenze*, del Marcotti).

Ci vuole una certa forza d'astrazione per poter evocare tali ricordi, innanzi ai tappeti ed ai mobili inglesi, che si alternano con mediocri pitture o sculture e producono con questi la più strana cacofonia.

Questi delitti di leso-gusto si manifestano sin nella disposizione della facciata, che dà non sul giardino dal quale si entra ma sul lato opposto, cioè sul pendìo della collina e sul torrente che scorre al fondo. Io vi osservo — *proh pudor!* — delle colonne in ferro fuso. Ma qual lusso nelle piantagioni che si stendono fra le due ali, sporgenti sulla facciata! Questi palmizi, queste fucsie, questi aranci, mirabilmente coltivati, formano un felice contrasto colla rozzezza del paesaggio circostante! Vinta sul terreno dell'arte, l'Inghilterra vuole riconquistare tutti i suoi vantaggi su quello dell'orticoltura.

Sotto alla villa, presso il ponte, s'innalza un'alta torre merlata; questo monumento, che serve d'abitazione al fattore, non contiene, a quanto mi si assicura, nulla d'interessante; più lungi si scorge il borgo di San Pietro di Careggi, esso è composto di case e di ville sparse sulle colline e forma quasi un'appendice di Fiesole.

IV.

Castello e la Petraja.

Poggio a Cajano e Careggi ci consentirono d'ammirare il lusso discreto dei primi Medici. A Castello ed alla Petraja ci troviamo di fronte, non più a patrizi, ma a sovrani e sovrane, appartenenti ad un periodo in cui il bisogno della pompa la vince sul bisogno di calma e di intimità. Inoltre al ricordo dei Medici, diventati duchi, poi granduchi di Toscana (dell'Etruria, come pretendono certe iscrizioni), si uniscono dei ricordi più recenti, ricordi d'una natura delicata, ricordi che turbano, che inquietano,

da me ignorati, perchè concernenti il dominio dell' attualità, e che mi spiegarono a sufficienza l'accoglienza poco espansiva di certi impiegati subalterni, spinti a considerare in ogni visitatore un indiscreto *reporter*.

Da Careggi si scorgono distintamente le due ville testè nominate. Ma il tragitto non ha nulla d' attraente; durante parecchie centinaia di metri ed anche più, si è costretti a camminare fra le mura regolamentari, vero flagello di questa parte di Toscana. Io consiglio caritatevolmente ai miei successori d'andare direttamente da Firenze a Castello in tram, sarà una via più breve e più piacevole. In capo al piccolo borgo, o piuttosto della sua unica strada lunga e monotona, un viale di castagni, conduce alla villa reale. Lasciando alla nostra destra la villa Corsini, colla sua facciata piena di pretesa e tetra, non si tarda a giungere dinanzi alla villa di Castello, situata a mezza costa. Quanto i Corsini vollero abbagliare colla magnificenza, altrettanto i Medici ostentarono la semplicità. Ci troviamo noi di fronte alla villa favorita degli antichi Granduchi, o del primo re d'Italia? Si è tentati di dubitarne. La facciata è d'una sorprendente nudità; non comprende che un pianterreno, nel cui centro è praticata una porta rustica, ed un primo piano provvisto d' un balcone; nessuna traccia di stemmi! Dell'interno io non parlerò, e per una buonissima ragione: una severa consegna proibisce di visitare gli appartamenti, ove si trovano però delle pitture del Pontormo, del Bronzino e d'altri maestri. [1] Ma per uno speciale favore ottenni di visitare i giardini, e questi solo valgono la pena del viaggio.

Questi giardini sono una creazione del primo granduca, Cosimo, che ne affidò la decorazione ad un abile scultore, Niccolò Tribolo (nato nel 1485, morto nel 1550). Sin dai primi passi si resta colpiti dalla grazia squisita d'una vasca di marmo, ornata d'un putto seduto in un angolo, e col motto SEMPER, due volte tracciato sulla base triangolare. Si attribuì questa meraviglia in miniatura al grande Donatello; ma sia detto senza voler deprezzarla, essa certamente non è opera sua. Più lungi sorge una fontana monumentale, con due conche sovrapposte, di cui l' una contiene due putti in bronzo; un gruppo d'*Ercole ed Anteo* (di Ammanati, che lo eseguì dopo la morte del Tribolo) corona il monumento, circondato da sei statue antiche. È difficile trovare una composizione così sapientemente ritmica, d'un gusto così fine e distinto. Continuando la nostra esplorazione, scopriamo dei boschetti d'aranci, o di alloro, e finalmente una decina di statuette in marmo, graziosissime (donne che suonano il liuto, la viola, o con un calice in mano, ecc.). Queste statue, in cui senza fatica si può riconoscere un lavoro del XVI secolo, provengono dall' antica facciata del Duomo, i cui avanzi ornano ed ornarono tanti monumenti pubblici o privati, dal Viale di Poggio Imperiale sino ai giardini dei Ruccellai.

La parte superiore del giardino, che si stende sui fianchi d'una collina, ha per principale ornamento una grotta artificiale, contenente tre bacini nei quali si trova un serraglio dei più strani: rinoceronti, orsi, camosci, scimmie, giraffe, leone, liocorno, elefante, cinghiale, daino, ecc. Per animare questo spettacolo poco attraente, si coprirono questi mostri coi più chiassosi colori. Il resto della grotta è poco dissimile: ciottoli e frammenti di madreperla disegnano sulle pareti degli ornamenti antidecorativi, mentre delle stalattiti pendono dalla vôlta. Soltanto gli uccelli di bronzo sparsi qua e là, meritano qualche attenzione; ne è autore il Gianbologna.

[1] È pure da Castello che vengono due dei capi d'opera del Botticelli, la *Nascita di Venere* e *Venere e le Grazie*, entrambe oggi nei Musei di Firenze.

Una gradinata conduce ad un ameno bosco di quercie verdi, miste a cipressi, il cui bruno fogliame s' accorda col loro; tutta la tonalità del bosco forma un forte contrasto col ridente giardino lì accanto. Un laghetto, con una roccia nel mezzo, su cui sorge la figura d'un vecchio tremolante, la personificazione dell'*Inverno*, aumenta ancora la solennità del bosco. Più lungi si stendono altre costruzioni ibride, destinate ad usi diversi.

Il ricordo di parecchi celebri personaggi si collega a Castello: Benvenuto Cellini, che nel 1552 vi ricevette da Cosimo un'accoglienza poco graziosa; Bianca Capello che vi abitò a parecchie riprese; e finalmente il celebre pittore di battaglie, il Borgognone.

Pochi minuti bastano per recarsi da Castello alla Petraja. Un giardiniere reale, scalzo (che infrazione all'etichetta!), mi conduce attraverso un viale ombreggiato, di-

La villa della Petraja.

nanzi al cancello di ferro della villa. Dopo aver camminato un istante nei campi, si giunge ad un secondo cancello che mette nel parco; questo è splendido davvero; verdi quercie e cipressi secolari, roccie e cascate che alimentano il bacino della villa, formano un insieme d'una solennità e d'una grandezza straordinaria.

La stessa villa, malgrado i ristauri ordinati da Vittorio Emanuele, ha molto più carattere di quella di Castello. Una specie di campanile, con due gallerie esterne nella sua parte superiore, ci rammenta che nelle sue origini la Petraja era un forte castello che sostenne, con buon successo, parecchi assedi (i suoi primi possessori furono i Brunelleschi,[1] a cui successero Palla Strozzi, i Salutati, e finalmente verso la fine del XVI secolo i Medici); i costumi più dolci dell' epoca nostra lo mutarono in un luogo di riposo e di delizie. Fu l'architetto Buontalenti († 1608) che diresse tale trasformazione. La parte più originale della villa è l'antico cortile, oggi coperto di vetri e convertito in salotto. Questo salotto ha un aspetto grandioso, colla sua doppia fila di co-

[1] Il Vasari attribuisce ad un membro della famiglia, l'illustre Filippo Brunellesco, la costruzione del campanile, che ancor oggi domina la villa.

lonne, alle quali son fissate delle teste di cervo, trofei riportati da Vittorio Emanuele dalle sue caccie; gli affreschi che ornano le pareti, la luce abbagliante che scende da un soffitto ad invetriata, aumentano ancora l'effetto. Questi affreschi io non li descriverò minutamente: i loro autori appartengono ad un' epoca troppo inferiore per trattenerci in una contrada in cui le produzioni dell' età dell' oro si contano a centinaia. Sarebbe un sacrilegio il dedicare la nostra attenzione ad un Volterrano, mentre abbiamo dovuto sacrificare tante splendide pagine dei Fra Bartolommeo, degli Andrea del Sarto, dei Pontormo e dei Bronzino. Però non si può disconoscere l'interesse storico delle sue composizioni. Sebbene l'osservazione della natura ed il sentimento della realtà abbiano, da lungo tempo dato il posto all' enfasi, il racconto d' avvenimenti come: l'*Incontro di Leone X e di Francesco I a Bologna*, l'*Incoronazione di Carlo V*, l'*Istituzione dell'Ordine di San Stefano*, *Cosimo I e la sottomissione dei Senesi*, non può a meno d'interessare anche il più scettico spettatore; tanto l'elemento narrativo la vince sull'elemento lirico o allegorico. Per conto mio non so trattenermi dal fermarmi dinanzi all' affresco rappresentante Caterina dei Medici fra i suoi figli. Io ne sono punito, poichè i ritratti che solo avrebbero potuto fornire qualche interesse alla scena, sono d'una debolezza indicibile.

Tentiamo piuttosto di riconoscere, attraverso l' ombra che lo invade, i meriti del quadro d'altare che orna la cappelletta della villa, e che si attribuisce ad Andrea del Sarto. Che peccato che questa *Sacra Famiglia*, dipinta ad olio (la Vergine, Gesù Bambino, santa Elisabetta, san Giovanni Battista), sia diventata così oscura! Il suo insieme produce una favorevolissima impressione.

La decorazione degli appartamenti della Petraja si lascia molto indietro quella di Poggio a Cajano. Intendiamoci: è più ricca, se non d' altrettanto buon gusto. In una delle sale che stanno intorno alla galleria a vetri, si osservano sei pezzi d'arazzo, Gobelins, di gran prezzo, la *Storia di Don Chisciotte*, tessuti nel 1781, nell'officina di Neilson. Al primo piano si trovano: la sala del bigliardo, le camere per bagno, le camere da letto, i cui letti rifatti di fresco attendono gli ospiti reali. Malgrado la profusione dei mobili, e le cure che si prodigano alla loro manutenzione, tutto non si può dire irreprensibile nella disposizione della villa. Bisogna confessare che le tende di tela fanno una ben meschina figura nell'antica cappella, accanto agli affreschi del Poccetti.

Facendo l'ascensione del campanile, il cui orologio data dal 1782, ho la soddisfazione di scoprire un'opera d'arte, molto modesta, che si collega colle prime origini della Petraja: intendo parlare d'una Madonnina a mezza figura, in gesso dipinto, col Bambino e degli Angioli. Lo stile n'è del XV secolo. Sventuratamente, questo interessante oggetto fu rinfrescato, come tutto il resto.

La facciata della villa non ha nulla di monumentale: il tetto è posto direttamente sui muri, senza intervento d' architrave, di fregio o cornicione. Otto finestre al piano superiore, sei al piano inferiore; un quadrante solare; un'intonacatura giallastra, a catene dipinte in bruno. Come siamo lontani dagli splendori di tante altre residenze reali! Sulla porta, lo stemma dei Medici, in marmo, che i nuovi padroni ebbero il buon gusto di rispettare.

A destra ed a manca della villa si stendono dei giardini, contenenti numerose uccelliere, oggi vuote. Gli antichi signori della Toscana vi avevano riunito, si dice, una grandissima collezione d'uccelli. Le due enormi quercie verdi, di parecchi metri di circonferenza, che occupano la parte sinistra del giardino, trovarono più clemenza: ed esse possono ancora, come le loro compagne di Robinson, offrire una graziosa ospitalità agli abitanti della villa, che vogliono prendere il fresco sotto i loro rami secolari.

Un po' più lungi, delle interessanti figurine in marmo, *Apostoli* e *Profeti*, del XVI secolo, ricordano la dispersione di tutte le statue che ornavano la facciata della cattedrale fiorentina.

Il principale ornamento del giardino consiste nella sua fontana, non meno elegante di quella di Castello, ed essa pure opera di Tribolo. La parte inferiore è formata da un bacino di marmo, in cui guizzano dei pesciolini dorati. Al disopra, dei satiri a cavallo di delfini (in marmo bianco venato di rosa) servono di sostegno ad una vasca, ornata di ghirlande tenute da genii nudi; da questa prima vasca emerge un piedestallo, molto grazioso, con zampe di leone, genii, festoni, e sostiene una seconda vasca molto più piccola, nella quale una bagnante, asciugandosi i capelli, come un'altra Venere Astarte, fa cadere un sottil filo d'acqua. Questa statua in bronzo è opera di Gianbologna, che qui mostrò di possedere, ad un ugual grado, la grazia e la potenza.

Per completare lo studio delle ville dei Medici ci resterebbe a descrivere Topaja, l'antica residenza del Varchi, l'amico di Michelangiolo e lo storico indipendente della Repubblica fiorentina. Questa costruzione, poco importante, a quanto mi si dice, è un po' al disopra della Petraja. Ma per ottenere il permesso di visitarla ci vogliono protezioni, a cui esito ricorrere. Del resto le escursioni a Careggi, a Castello, a Petraja hanno sufficientemente riempita la mia giornata; essa mi permise, se non m'inganno, di mostrare quale quantità di capi d' opera, qual mondo di ricordi contengano questi monumenti secolari, tanto negletti dalla turba dei viaggiatori. [1]

Coppa di maiolica di Caffaggiuolo (Museo di Pietroburgo).

[1] Ricordiamo almeno due altre ville celebri, fondate dai Medici: Pratolino, oggi proprietà dei Demidoff, e Caffaggiuolo, appartenente ai Borghese. La prima deve la sua illustrazione al colosso attribuito a Gianbologna, l'*Appennino piovoso;* la seconda alle stupende ceramiche del XVI secolo.

Veduta di Arezzo.

AREZZO.

" La sottilità dell'aria del paese d'Arezzo. „
(Michelangiolo).

" Arretium „ ed i " Vasi Aretini „. — I Vescovi guerrieri del medio evo e la Lega aretina del 1799. — Il Duomo: una Tomba di Pontefice ed il capolavoro d'un Artista francese. — Le case di Guido d'Arezzo, di Petrarca, dell'Aretino e di Vasari. — La Chiesa di San Francesco e gli Affreschi di Piero della Francesca. — Saggio di statistica morale ed economica.

Madonna col Bambino.
Scuola dei della Robbia
(Duomo di Arezzo).

Dopo i paesi di montagna, i paesi di pianura; dopo le fatiche e le sorprese delle peregrinazioni in regioni poco accessibili e poco esplorate, le facili e brillanti escursioni nelle città del bacino dell'Arno, quelle città che formano intorno al giglio fiorentino quasi un'ampia cintura di fiori. Ivi pure c'è vasta materia per delle scoperte; guardandole anche superficialmente, è certo che da quelle provincie che sembrano non aver più alcun segreto da manifestare, si riporterà una ricca messe d'impressioni novelle. La grande e bella città d'Arezzo ce ne fornisce la prova. Chi non l'ha scôrta nel tragitto da Firenze a Roma! Ma ben pochi viaggiatori ebbero la tentazione di scendere e di dedicare, non fosse che un paio d'ore, allo studio di quel vasto museo!

Arezzo è ad 83 chilometri da Firenze, e circa alla stessa distanza da Perugia, in

un'estesa pianura circondata da monti. La ferrovia passa dinanzi alle porte della città, quasi nascoste da un gruppo d'alberi; sicchè si resta sorpresi, quando con un dolce pendìo si penetra nel cuore della città, di scoprire il terreno più irregolare e più montuoso che si possa immaginare: ogni venti metri lo spettacolo cangia; ora lo sguardo domina liberamente le circostanti campagne, ora ci troviamo quasi smarriti al fondo d'un bacino formato da vie che sembrano a picco, e la cui sommità spicca sul fondo azzurro del cielo.

I monti che circondano il territorio d'Arezzo sono ramificazioni della grande catena degli Appennini: portano il nome di Monte Marzana, Alpe di Catenaia, Pratomagno; nell'immediata vicinanza della città s'innalzano le alture di Godiola, San Cornelio, Torrita, Ceciliano, Puglia e San Fumagio. Numerosi fiumi e torrenti, la Chiassa, il Ciglione di Pietramala, il Castro, i due Vingoni, e finalmente la Chiana e l'Arno, bagnano la pianura che si stende all'ovest. In grazia ai grandi lavori, intrapresi in diverse epoche, specialmente al principio del nostro secolo, gli Aretini riuscirono a rinchiudere entro dighe il più importante di questi fiumi dopo l'Arno, la Chiana, ed a mutare in fertili campagne delle vaste superficie, per l'addietro coperte d'acque stagnanti. Non si possono osservare senza ammirarle le grandiose cateratte, conosciute sotto il nome di "Chiuse di Chiana", poste a cinque chilometri dalla città. Queste opere resero immortale il nome del conte Fossombroni, uomo di Stato ed ingegnere di gran merito.

Io non mi stenderò troppo sui dati forniti dalla storia d'Arezzo. Quando gli avvenimenti e le date non si collegano con monumenti che esistano ancora, e che possano contribuire a spiegare e ad animare; quando sono semplici documenti ricostituiti a fatica coll'aiuto di iscrizioni e di memorie, essi, lo confesso, mi commuovono mediocremente. Bisogna che le pietre parlino, come a Roma, a Pompei, a Ravenna, perchè lo studio e le osservazioni destino un vivo interesse. Ora, in Arezzo, alcune vôlte d'un anfiteatro romano, perdute in mezzo al convento degli Olivetani, provano ancora l'antico splendore. Le altre testimonianze consistono soltanto in medaglie, in bronzi ed in vasi. Abbondano specialmente le iscrizioni. Un illustre archeologo, certo Montfaucon, che visitò Arezzo nel 1699, fu sorpreso dalla grande quantità che ancora ne esistevano; fra le altre, cita molti testi etruschi. Invece ci pone in guardia contro i documenti che portano il nome di Paolo Emilio, di Lucullo, di Valerio Massimo; egli li trova soggetti a benefizio d'inventario (*suspicione laborant*).

I celebri "vasi aretini", sparsi in tanti musei d'Europa, danno una prova brillante dell'industria aretina all'epoca della dominazione romana, dell'abilità e del buon gusto dei suoi artisti. Inaugurata, a quanto pare, intorno all'èra cristiana, l'arte della ceramica ebbe il suo più completo sviluppo sotto i primi Cesari. Virgilio, Marziale, Plinio il Naturalista nominano con grande stima tali prodotti, che figurarono più d'una volta sulle tavole dei ricchi, accanto ai più splendidi lavori dell'oreficeria. L'invasione dei Barbari, che annientò tante altre industrie, rispettò quella che formava la riputazione di Arezzo. Da un passaggio di Isidoro di Siviglia pare risulti che alla fine del VI e al principio del VII secolo, tutti i fabbricatori di vasi non avevano ancora spenti i loro forni.

La caduta dell'Impero, lo spettacolo degli sforzi nei quali l'Europa intera s'agitò tanto a lungo per ritrovare, non dirò una civiltà paragonabile a quella dell'antichità, ma almeno qualcuno degli elementi della pace e della prosperità, non ci tratterranno. Con un salto varcheremo un intervallo d'otto secoli, per trovarci in mezzo alle lotte

dei Guelfi e Ghibellini. Arezzo, in quell' epoca, era una città indipendente, ora alleata ed ora in guerra colle sue vicine, Pisa, Firenze, Siena, Perugia, Città di Castello. Di queste lotte fratricide, in cui la violenza, l' ingiustizia e la crudeltà regnavano sovrane, distruggendo il buon dritto, la storia, secondo me, deve ricordare una caratteristica: l'esuberanza di forza e di vitalità d'una lunga serie di generazioni, nelle quali tutte le cattive passioni si trovarono sovreccitate e sviluppate allo stesso punto. Gli Aretini di quell'epoca non meritano nè più simpatia, nè più indulgenza dei loro avversari. Ma poichè l' interesse di tali lotte sta specialmente, come si disse, nell' esagerazione degli istinti colpevoli, rendiamo ad essi la giustizia di dichiarare, che invano si cercherebbero altrove tipi più completi di delinquenti. Due prelati, entrambi vescovi d'Arezzo, Guglielmino degli Ubertini e Guido Tarlati, si assicurarono, sotto tale riguardo, la più cattiva riputazione.

Una contrada di Arezzo.

Non considerando che la dolcezza e la gentilezza dei costumi, o l' indifferenza per le opinioni, che già avevano riscaldato gli animi degli abitanti d'Arezzo medievale, si poteva credere spenta ogni energia negli eredi degli Ubertini e dei Tarlati. Bastò una scintilla dopo una calma di quattro secoli per destare in caratteri apparentemente apatici, le più selvaggie passioni: l'insurrezione del 1799-1800 è celebre nella storia delle guerre della Rivoluzione.

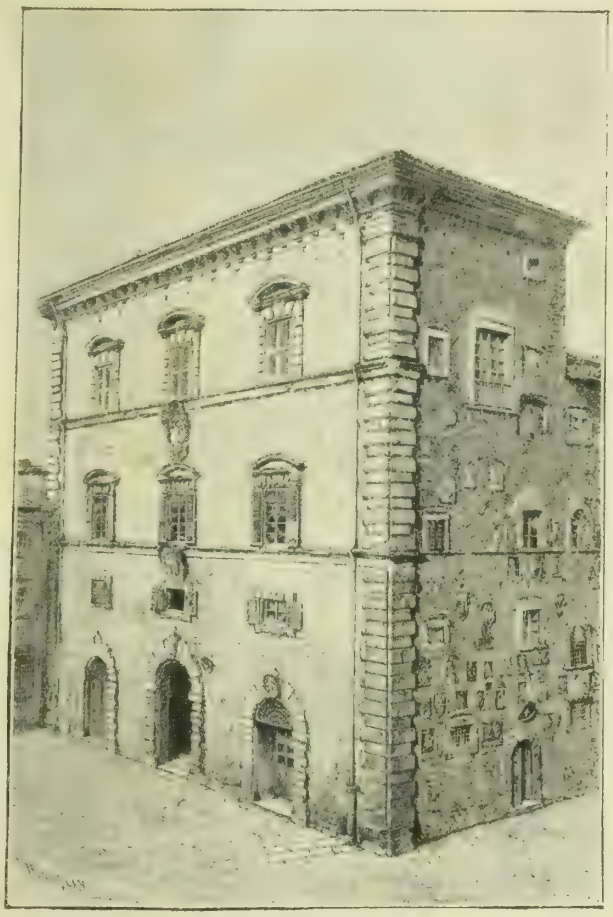
Dopo questa indispensabile introduzione, io invito il lettore a seguirmi nelle mie peregrinazioni attraverso l'Arezzo moderno, città calma e ridente, che sembra aver perduto persino il ricordo di burrasche ancora così vicine a noi.

Arrivato verso le nove di sera (da Firenze ad Arezzo ci voglion due ore col diretto, quattro ore col treno ordinario), sono sorpreso di non trovare alla stazione nè omnibus, nè vetture, nè altro. Ciò dipende, per un lato, dal poco movimento dei viaggiatori, e per l'altro dall'essere molte strade troppo ripide, per potervi passare le vetture. Un monello s'impadronisce della mia valigia, e insieme ci avviamo alla ricerca d'un albergo. Per fortuna, non avrò, a quanto mi si dice, l'imbarazzo della scelta. Attraversiamo il quartiere nuovo, che unisce la città antica colla ferrovia. L' erba cresce rigogliosa in vaste piazze; le vie, da poco tracciate, non contano ancora che ben pochi edifizi; la fiamma vacillante delle lampade a petrolio illumina un vero deserto. Io provo una sensazione di freddo, poichè non c'è nulla di così triste come degli edifizi in via di costruzione! Almeno le rovine, alla loro epoca, furono riscaldate, animate dalla presenza d'esseri che hanno lottato, che hanno goduto, hanno sofferto; la poesia dei ricordi vi tien luogo della vita. Ma che interesse si può prendere a quei mucchi di materiali, che ancora non ebbero il tempo d'acqui-

stare un po' di coesione, di assumere una tinta, di divenire una dimora viva e simpatica? Sono porte aperte verso l'ignoto; il passato non vi lasciò ancora alcun segno; e l'avvenire.... chi sa quante disillusioni serberà ai loro futuri abitatori!

In una via trasversale che mette sul Corso, la Via Cavour, sorgono, l'uno dirimpetto all'altro, i due principali alberghi d'Arezzo: l'"Albergo Vittoria, o Albergo della Posta„ e l'"Albergo reale d'Inghilterra„. Grande imbarazzo. Quale devo scegliere? L'albergo della Vittoria, non so perchè, mi sembra di buon augurio, e lo preferisco. Le camere sono spaziose e pulite, discretamente ammobigliate. Le finestre guardano sopra una terrazza, o, per meglio dire, sopra un giardinetto pensile.

L'indomani, alzatomi molto per tempo, comincio senz'altro un giro d'orientazione. Sin dai primi passi rimango colpito dalla larghezza delle vie, molto ben lastricate, e pulitissime, dalla ricchezza delle case, fra cui, di tanto in tanto, spiccano o dei grandi palazzi del Rinascimento, o una torre gotica. Il carattere dominante è quello della tranquillità, della calma e dell'armonia. Noi siamo, è vero, in una città montuosa, colle sue mille irregolarità del terreno, e le mille sorprese che rendono tanto seducente Siena, San Gemignano, Volterra e Chiusi; ma quale differenza nella fisonomia generale! In Arezzo le vie, dal pendìo non meno ripido, sono infinitamente più regolari, certo datano da un'epoca in cui i costumi si erano ingentiliti, in cui il bisogno del benessere la vinceva sul feroce amore della libertà, proprio al medio evo. La pietra da taglio sostituisce quasi ovunque il mattone. Questa pietra d'una tinta giallastra è meno bella e meno duratura della pietra serena dei Fiorentini, ma non manca di produrre un bell'effetto, unita all'intonacatura giallastra o arancione, e alle persiane verdi che la fanno spiccare e la animano.



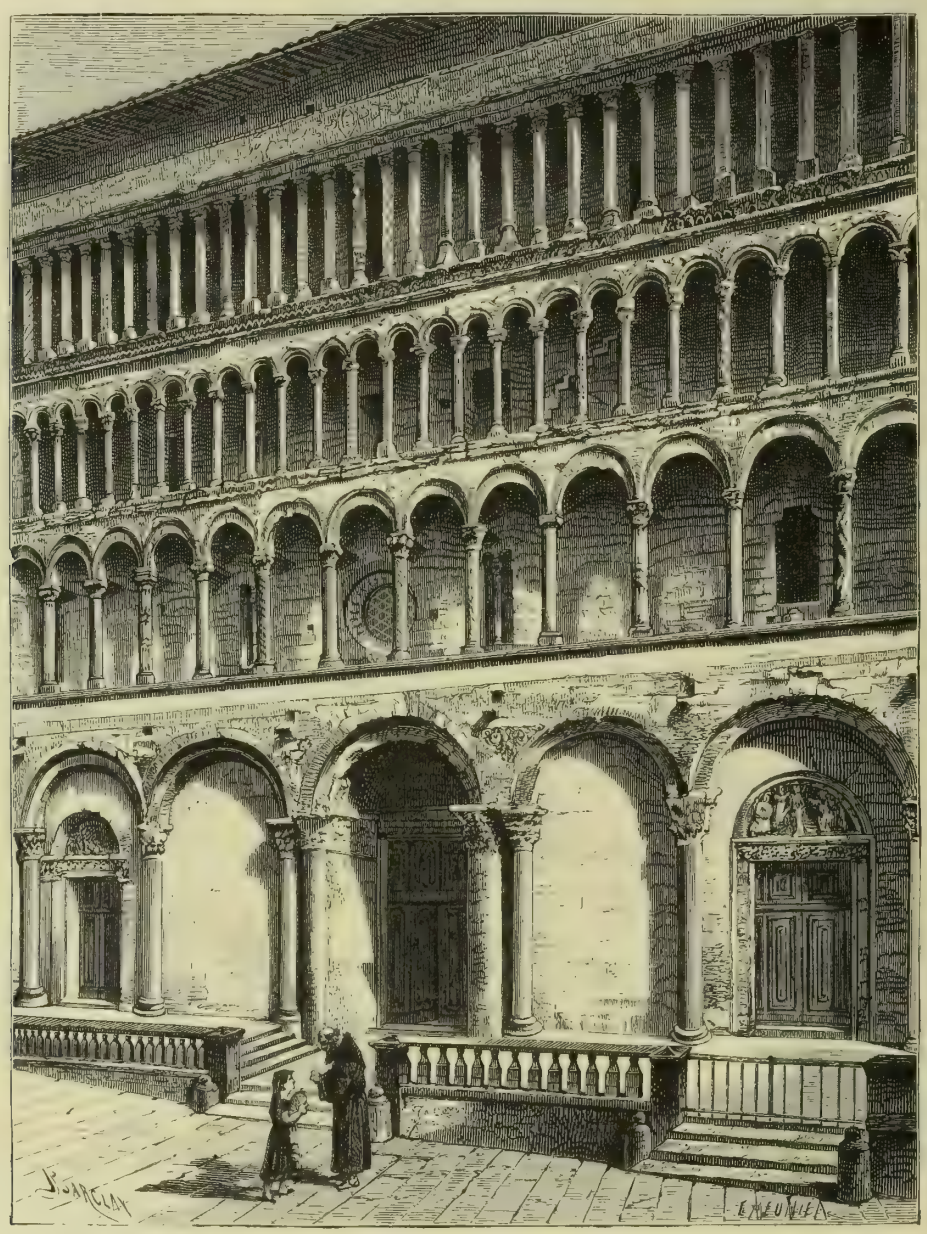
Il palazzo Pretorio.

Numerosi giardini contribuiscono ad abbellire la città, che racchiude pure una zona, abbastanza vasta, di terre coltivate. Questa zona circonda in certe località le mura, ch'essa separa dalle agglomerazioni di case; dico mura, e non bastioni, poichè la cinta attuale, abbastanza alta, ma priva di merli e di feritoie, non ha più alcuna pretesa militare; essa serve unicamente pel dazio. Questo miscuglio dell'elemento agricolo coll'elemento cittadino ci procura una serie di graziosi quadretti: ai piedi d'un'altura coronata dal profilo severo d'un palazzo del XVI secolo, a due passi da vie ricche ed animate, serpeggia un sentiero rustico costeggiato da siepi; vi son mucche che pascolano all'ombra, e capre che emettono dei lunghi e monotoni belati, molte piante aromatiche imbalsamano l'aria.

Rientrato nei quartieri centrali, l'itinerario che a noi s'impone consiste nel seguire

la Via del Corso, o Borgo Maestro, che attraversa Arezzo in tutta la sua lunghezza, dalla Porta Romana, o Porta San Spirito, situata in pianura, sino alla Piazza del Duomo, che occupa il punto culminante della città.

È domenica; il borgo rigurgita di gente, cittadini e signore elegantemente vestite, secondo l'ultima moda; contadini e contadine, con polli e piccioni; gli uomini col loro cappello a cencio e la giacca grigia, le donne col fazzoletto annodato sotto il mento,

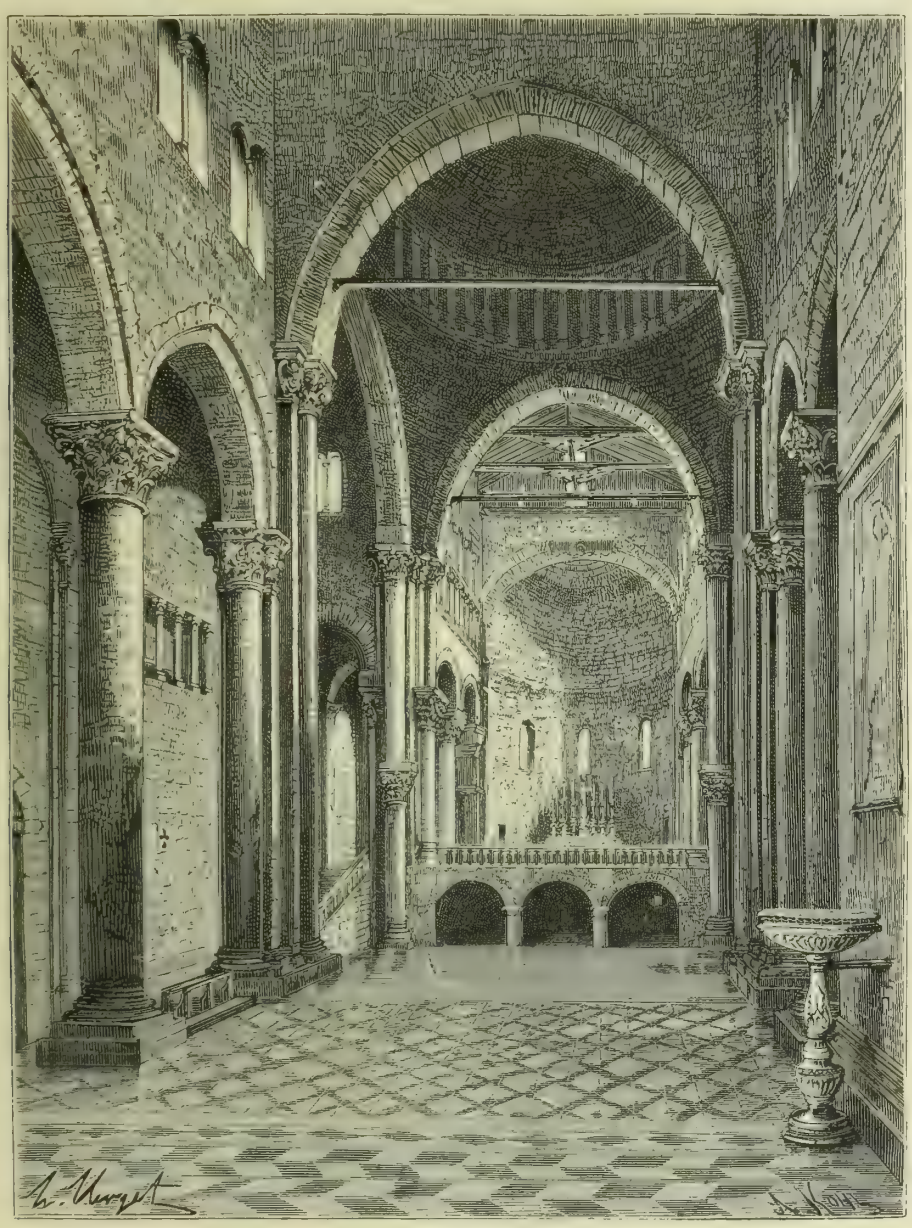


La facciata della chiesa della Pieve.

senza la menoma civetteria, il vestito nero o turchino sparso di pallini, il grembiule di cotone a righe rosse. Una quantità di mendicanti completa la fisonomia del borgo; le loro faccie ora patibolari, ora sfinite, le loro piaghe finte o vere, i loro sordidi cenci, vi trasportano in piena Corte dei Miracoli. La maggior parte se ne sta seduta a terra, sulle larghe lastre, che qui, come in molte altre città toscane, sostituiscono il selciato: in queste vie erte, non corrono certo il pericolo di venir disturbati dalle vetture! Essi supplicano i passanti nelle più lamentevoli e varie forme: "Cristiani, abbiate compassione;

— Per amore della Madonna date un'elemosina ad un povero cieco; — Signorino, datemi un centesimino! „ Quest'ultima frase ci prova che se questi sventurati mettono tutto in opera per impietosire le anime caritatevoli, in compenso si contentano della più tenue elemosina, d'un centesimino!

Paragonando il bell'aspetto delle case d'Arezzo e la fertilità dei suoi dintorni coll' aspetto miserando di questa cenciosa moltitudine, non si può a meno di chiedersi,



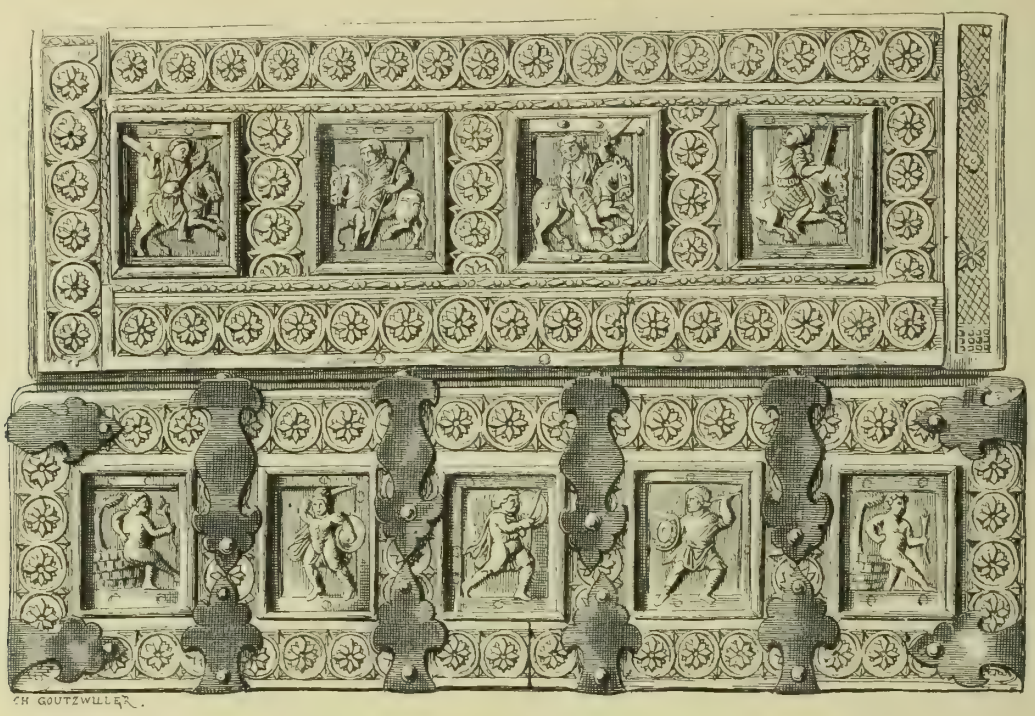
L'interno della Pieve.

per quale errore dell'ordinamento economico in Italia si è giunti a dei contrasti così strazianti, che quasi in ogni città si ripetono! Eppure la beneficenza non vi manca: Arezzo è altrettanto riccamente dotata delle più fortunate città d'Italia, e questo non è poco! Alcuni anni or sono, secondo un'indicazione che trovo nel dizionario corografico dell'Amati, la rendita totale dell'assistenza pubblica ammontava, per una popolazione di circa 11 000 abitanti, a 145 430 lire, di cui 32 078 per gli ospedali (che risalgono all'anno 1215), 64 913 per la Confraternita laica della Santa Maria della

Misericordia (fondata nel 1262!), lire 19 000 pel ricovero dei mendicanti, e il resto per asili ed orfanotrofi. Ora come avviene che delle risorse così considerevoli sieno impotenti a guarire il flagello della mendicità?

Durante queste mie peregrinazioni, in qualche serata di pioggia, rinchiuso in una cattiva camera d'albergo, tenterò chiarirvi simili anomalie. Oggi il cielo puro, l'aria vibrata, un sole brillante m'invitano a proseguire le mie esplorazioni.

La principale delle vie d'Arezzo, quella che da una delle porte conduce alla Piazza del Duomo, è abbastanza scolorita nella sua parte inferiore, tutta a fabbriche moderne. Ma avvicinatevi alla cima della collina, e scoprirete tosto una serie di monumenti d'aspetto grandioso. A destra sta l'enigmatica chiesa di Santa Maria della Pieve, che ha presso alle sculture della porta, la data 1216; a sinistra c'è l'antico Palazzo Pretorio, convertito in prigioni: osservate sulla sua facciata la venerabile e pittoresca serie degli



Cassetta bizantina, in avorio (Museo).

stemmi in pietra dei commissari fiorentini: sono gli annali della città, durante un gran numero di generazioni.

Dietro Santa Maria della Pieve, si stende la bella Piazza Grande; l'abside della chiesa, la facciata del palazzo della Paternità, le Loggie del Vasari, costrutte nel 1573 da lui stesso, Aretino di nascita, finalmente la statua del granduca di Toscana, Ferdinando III, di Stefano Ricci, innalzata nel 1822, formano un insieme veramente grandioso. Alcuni passi ancora, e si scorge il Duomo, in un'altra piazza più vasta e più elevata.

L'elegante palazzina della Fraternità dei Laici, posta sulla Piazza Grande, presso l'abside della Pieve, ricorda gli sforzi tentati in Arezzo, sin dal XIII secolo, durante lo stesso episcopato del feroce Guglielmino degli Ubertini, per organizzare l'assistenza pubblica: nel 1262, delle persone pietose formarono sotto il nome di Casa di Santa Maria della Misericordia, o della Fraternità dei Laici, un'associazione destinata a venir in soccorso ai poveri, a curare gli ammalati ed a seppellire i morti. La Casa prosperò rapidamente, i più ricchi cittadini andarono a gara per dotarla (essa raccolse, fra le altre,

l'eredità di Giorgio Vasari), gli artisti più celebri per decorarne l'edificio. Questo, così com'è, data dal XIV secolo. Il pianterreno colla sua porta e le sue due finestre, dalle sapienti modanature, le sue colonnette a spirale d'una perfetta eleganza, è ancora del tutto gotico; nelle nicchie, nel fregio, nelle mensole, nelle loggette scoperte, che stanno al disopra, si fa invece già strada lo spirito del Rinascimento. Vasari attribuisce la costruzione di questa seconda parte a Niccolò di Piero d'Arezzo, che l'avrebbe eseguita nel 1383. L'attribuzione non ha nulla d'inverosimile, infatti noi sappiamo che Niccolò, il quale in seguito si dedicò ai lavori di scultura del Duomo di Firenze, fu tra i primi ad abbracciare i nuovi principii, con Brunellesco, Donatello e Ghiberti.

Il palazzo della Fraternità dei Laici contiene oggi la Biblioteca ed il Museo archeologico.

Lo spettacolo che si presenta al viaggiatore allorchè, dopo una salita abbastanza ardua,

Le statue della porta laterale del Duomo, di Niccolò di Piero.

sbocca sulla piazza del Duomo, è tale da dare un corso ridente alle idee più malinconiche. Da un lato il santuario, celebre per le sue opere d'arte e pei suoi ricordi storici, dall'altro una spaziosa passeggiata con panchine di pietra ben conservate, dei prati smaltati di fiori, ed una vera foresta di quercie, di castagni, di platani; delle colonne più o meno rovinate, poste ad una certa distanza fra loro, ricordano le origini dell'antico *Arretium*.

Sotto a noi, dalla parte dei monti, si stendono dei campi ben coltivati, dei filari d'alberi e di viti; poi vengono i bastioni, giacchè il Duomo si trova ad un lato estremo della città; più in là si stendono delle colline poste le une dietro le altre, colle loro case, le loro piante, di cui il sole, d'una mirabile trasparenza, rivela i menomi dettagli; delle montagne, le une tutte a boschi, le altre affatto nude, completano tal panorama grandioso.

Mentre respiro a pieni polmoni l'aria vibrata e profumata degli Appennini, non posso

far a meno di pensare all' influenza, che una tradizione secolare le attribuisce sul carattere e le attitudini della popolazione. Il cronista Giovanni Villani stesso dice che il sito e l' aria d'Arezzo producono uomini *sottilissimi*. Più tardi Michelangiolo, il cui paese natio, il castello di Caprese, trovasi da queste parti, diceva al suo amico Giorgio Vasari: Giorgio, se ho qualche cosa di buono nel mio ingegno, ciò deriva dall'essere io nato in quest'aria sottile!

Infatti il numero degli uomini grandi nati in questa città, piuttosto piccola, sorprende con ragione; nelle lettere essa ci dette: Petrarca, Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini, i due cancellieri di Firenze immortalati dai servigi da essi resi alla causa dell' umanità, come pure dai loro magnifici mausolei, ornamento della chiesa di Santa Croce. Poi il satirico Pietro Aretino, Bernardo Accolti, uno dei poeti favoriti di Leone X, e l'improvvisatore Tommaso Sgricci; nelle arti del disegno: Margaritone, Niccolò d'Arezzo, Spinello Aretino, Parri Spinello, Vasari; nella musica Guido d'Arezzo; senza contare innumerevoli soldati, uomini di Stato, sapienti d' ogni genere (il celebre maresciallo d'Ancre, Concino Concini era pure d'Arezzo). Si stenta a credere che l' aggruppamento di tanti nomi celebri sia dovuto al solo caso, e che la sottigliezza dell'aria non c'entri per qualche cosa.

Ma bisogna togliersi da questo spettacolo, da queste meditazioni. Una folla festosa esce dal Duomo, ed invade la passeggiata, la Messa è finita, non c'è tempo da perdere se si vuol visitare il santuario.

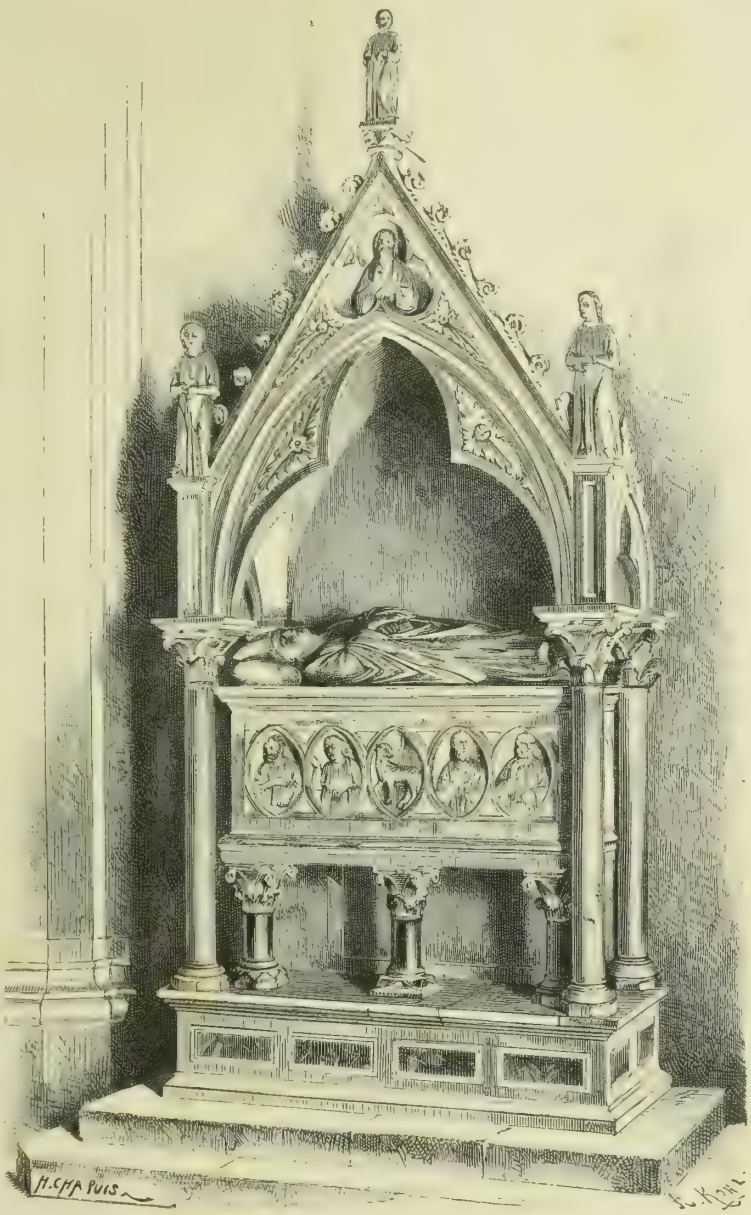
Il Duomo è una creazione del vescovo Guglielmino degli Ubertini. Cominciato nel 1277 secondo Vasari, nel 1278 o 1279 secondo i Pasqui, suoi ultimi storiografi, sull' area d' un edifizio più antico, sembra aver avuto quale primo direttore dei lavori il pittore, scultore ed architetto aretino Margaritone (1216-1293?). È un edifizio gotico a tre navate, d'un'estrema semplicità all'esterno. I contrafforti sono appena apparenti; rassomigliano quasi a pilastri; gli archi di controspinta poi.... brillano per la loro mancanza. Il genio italiano, nella sua sete di chiarezza e di logica, non potè mai abituarsi a questo sistema di sostegni esterni, che danno, — come disse così bene Ernesto Rénan, — " l'idea singolare d'un edifizio sostenuto dalle sue impalcature, e d'un animale che abbia la sua armatura ossea intorno a sè „.

La facciata, come quella di tante altre chiese toscane, si distingue per la sua estrema nudità; essa non è ancora finita del tutto. Il colore e la qualità delle pietre non contribuiscono ad aumentarne l'effetto. Solo il bassorilievo in terra cotta, incastrato nella porta laterale, produce una miglior impressione; si distingue per una certa disinvoltura, unita ad un vivo sentimento del ritmo: specialmente i due angioli, coi loro panneggiamenti aggraziati, sono d' un bellissimo effetto. Questo bassorilievo è l' opera d' un artista aretino della fine del XIV secolo e del principio del XV, di cui ebbi già occasione di parlare, Niccolò di Piero Lamberti, Nicola, figlio di Piero.

L' esterno del Duomo non è dunque fatto per colpire il visitatore; non brilla nè per l' ampiezza delle dimensioni, nè pel vigore dello stile, nè per la ricchezza della decorazione; senza lo splendido paesaggio su cui spicca l' edifizio, quasi quasi si potrebbe dire che in tutta la Toscana non esiste un monumento più insignificante. Per compenso l' interno ci riserba delle bellissime sorprese: la tomba del papa Gregorio X († 1276), dei tabernacoli scolpiti da alcuni discepoli di Giovanni da Pisa; affreschi di Spinello Aretino, di Piero Aretino e di Piero della Francesca; terrecotte dei

della Robbia, tabernacolo per gli olii santi, simile a quelli di Mino da Fiesole, invetriate di Guglielmo Marcillat: troviamo qui quasi un riassunto dell' arte toscana dal XIII al XVI secolo.

Le tre navate che si aprono innanzi a noi, sono vaste e riccamente ornate; sul pavimento, ovunque, dei monumenti di marmo d'una grande varietà; sulle pareti una lunga serie di affreschi; la luce sfolgorante ed armonica, che passando attraverso i vetri colorati prende tutte le tinte dell' arcobaleno, accresce l' effetto complessivo. È il capo d'opera del padre Guglielmo di Marcillat, di cui mi sono occupato altrove.[1]



La tomba di papa Gregorio X (Duomo).

La scultura toscana del XIII secolo annovera nel Duomo un monumento posteriore soltanto di pochi anni alla tomba di Gregorio X, ma che però la supera in varietà ed in ricchezza. Intendo parlare dell' altar maggiore, innalzato nel 1286 per cura di Guglielmino degli Ubertini. È tutto di marmo, delle incrostazioni d' una perfetta eleganza s' alternano con una vera foresta di statue e di bassorilievi; dodici colonne, non senza analogia con quelle di Santa Maria della Pieve, gli servono di sostegno; si osserverà il contrasto fra i loro fusti dagli ornamenti bizzarri ed i loro capitelli in cui la foglia d' acanto si sviluppa colla grazia propria allo stile corinzio. Non sarebbe impossibile (i miei ricordi non sono abbastanza precisi perchè io possa affermare qualche cosa in proposito) che questi capitelli provenissero dalle rovine d'un tempio antico. Il soggetto dei bassorilievi, che sarebbe cosa troppo lunga a descriversi minutamente, è la *Vita di san Donato*, il patrono d'Arezzo. Le scene si distinguono pel loro movimento, le figure per la loro libertà, c'è già tutto un mondo tra quest'arte, che rivela numerose affinità colla scuola Pisana e quella di Margaritone. Ma, senza negare i progressi considerevoli effettuati in questi pochi anni, io non potrei spingermi sino al Vasari ed ai suoi successori, i Pasqui compresi, ed attri-

[1] *Rivista delle Arti decorative* (1891, p. 359). — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (t. III, p. 722).

buire questa complicata composizione a Giovanni da Pisa, l'ardente, il forte e scorretto successore di Nicola da Pisa.

L'altar maggiore del vescovo Guglielmino ha per riscontro il mausoleo del vescovo Guido Tarlati, che ereditò il carattere bellicoso, nonchè le rare doti organizzatrici del suo predecessore. L'opera del XIV secolo, scolpita dai senesi Agostino ed Angelo, — il mausoleo porta la data del 1330, — non ha nulla da invidiare a quella del XIII; la magnificenza non v'è minore.

Nel campo della pittura, incontriamo, nel Duomo, un artista assolutamente superiore, di cui avremo tosto occasione d'occuparci, Piero della Francesca; questo maestro dipinse a fresco, presso alla tomba del Tarlati, una *Santa Maddalena col vaso dei profumi,* figura che spicca pel suo carattere d'una pura individualità, e per la sua grandiosità; la fierezza della testa non è eguagliata che dallo slancio dei paludamenti. Si osserva che questi, come ciò avviene spesso in Masaccio, sono quasi troppo ampi; i due maestri furono

L'altar maggiore del Duomo.

evidentemente preoccupati di reagire contro la magrezza propria al periodo precedente. Un affresco posto nella sacristia, la *Penitenza di san Gerolamo,* ci fa conoscere lo stato della pittura in Arezzo verso la fine del XV secolo. Vasari attribuisce l'opera al suo compatriota, Fra Bartolommeo della Gatta, che l'avrebbe dipinto nel 1492. Negli ultimi tempi, è vero, un commentatore negò persino l'esistenza di tale artista, sotto il pretesto che il suo nome non si trovava nei registri di quel tempo; ma ciò deriva da una diffidenza eccessiva, e da mal animo. Conserviamo adunque provvisoriamente all'artista aretino il nome sotto cui è conosciuto, ed ammiriamo nel suo *San Girolamo* la forza della caratteristica ed il vigore d'un colorito, che predilige i toni bruni.

Prima di prender congedo dal Duomo, diamo ancora un'occhiata ai due pulpiti: sono del XVI secolo, ma gli splendidi marmi di cui sono ornati devono essere stati forniti da qualche tempio pagano. Così, ovunque su questo suolo classico, la raggiante civiltà antica penetra attraverso le creazioni del cristianesimo.

Dinanzi al Duomo, all'angolo della piattaforma piuttosto alta, — vi si arriva per

una scalinata di ventun gradino, — sorge una statua di marmo che attrae la nostra attenzione. Essa rappresenta il granduca Ferdinando I, in piedi, col capo scoperto, la gamba sinistra un po' avanti, una mano appoggiata sul fianco e l'altra sullo scettro. Il petto è coperto d'una corazza, un manto gli scende dalle spalle, mentre l'elmo — inutile ornamento — è posto in terra. Una lunga iscrizione ci spiega che nel 1595 gli abitanti di Arezzo innalzarono questo monumento al loro principe per riconoscenza dei servigi da lui resi nel risanamento della loro città e pel prosciugamento dei loro terreni: " Aeris salubritatis, agrorum fertilitatis, locorum amœnitatis auctori. „

Se mi trattengo un poco intorno alla statua di Ferdinando I, che del resto si raccomanda pel suo bell'aspetto, per la sua aria marziale, lo faccio perchè essa ci rammenta i nomi di due buoni artisti, Gianbologna e Pietro di Francavilla: CIO. D. XCIIII IOANNES BONONIA Invenit. PETRVS FRANCAVILLA BELGLE (*sic*) Fecit. La segnatura tracciata sull'elmo, non lascia, come si vede, alcun dubbio.

Tra i privilegi di cui gode l'Italia, uno dei più invidiabili è il continuo alternarsi dei capolavori artistici coi grandi ricordi storici. Dopo essersi entusiasmati nel Duomo, dinanzi alle manifestazioni delle scuole Toscane, nell'epoca del loro massimo splendore, è dolce il raccogliersi ad alcuni passi di là, nella Via dell'Orto, dinanzi ad una casetta di nessuna apparenza, ma ove lo spirito è invaso da una benefica emozione, da una serena e profonda voluttà: ci troviamo innanzi alla dimora ove nacque il cantore di Laura, l'amico ed il difensore di Cola di Rienzo, il primo campione dell'umanesimo, coronato in Campidoglio tra le acclamazioni di tutta Italia, il divino Petrarca.

La casa del poeta non conservò nulla del suo carattere primitivo: ricostrutta in un'epoca abbastanza vicina alla nostra, essa si compone d'un pianterreno ad una finestra, d'un primo piano a tre. Sopra la porta sta la volgare iscrizione: Guardie di pubblica sicurezza, — presso allo stemma di Casa Savoia. Per fortuna una bella lapide in marmo, sulla facciata, ci acconsente di riportarci colla mente agl'imperituri ricordi che si collegano a quest'umile abitazione.

La casa del fondatore della musica moderna s'innalza a breve distanza da quella in cui nacque il rinnovatore degli studi classici. " Qui nacque — abitò Guido Monaco. Ut, re, mi, fa, sol, la, la, sol, fa, mi, re, ut „, tale è la laconica iscrizione che nella piazza di San Piero, sopra una casa di bell'apparenza e piuttosto moderna, ricorda il luogo di nascita ed i titoli di merito di Guido d'Arezzo, († 1050). Nel 1882, Arezzo celebrò con grandi feste l'erezione della statua di questo illustre precursore.

Ridiscendendo verso le parti basse della città, si sbocca in una piazza ornata nel centro d'una statua in marmo, e nel fondo di una chiesa. È la piazza di San Francesco. La statua rappresenta il conte Fossombroni, il personaggio eminente, di cui già parecchie volte ho pronunciato il nome, " idraulico ed economista politico „, secondo dice l'iscrizione. Il conte, in lunga toga, tiene nella mano destra un rotolo, probabilmente il progetto di canalizzazione della Chiana; la sua sinistra poggia sopra un leone che lo guarda; l'atteggiamento esprime la meditazione. Questo lavoro, eseguito dallo scultore fiorentino Romanelli, fu offerto alla città d'Arezzo da un congiunto del conte.

La chiesa di San Francesco, colla sua facciata incompleta, che da secoli aspetta l'ultimo tocco, e colla sua unica e misera navata, non è tale da attrarre il visitatore, eppure è là che ci sarà dato di gustare i più alti godimenti estetici, di contemplare

cioè una di quelle creazioni che fanno epoca nella storia dell'arte: il coro, ed è tutto dire, contiene i celebri affreschi di Piero della Francesca.

Gli affreschi della chiesa di San Francesco, eseguiti dopo il 1450, ci mostrano Piero della Francesca in tutta la pienezza delle sue forze. Essi ci danno sulle due pareti laterali del coro, e sulla parete del fondo, in dodici scomparti, la storia dei nostri primi padri (o più esattamente la *Morte d'Adamo*) avvicinata a quella del *Trionfo del Cristianesimo*. Come si vede, è uno di quei soggetti un po' storici ed un po' simbolici, tanto in voga nel medio evo, ed all'epoca del primo Rinascimento, e che ebbero il privilegio di preoccupare fino ai suoi ultimi anni Michelangiolo: l'idea che presiedette infatti agli affreschi della Sistina, non è altro che questo riavvicinamento del peccato originale, e delle sue conseguenze, colle promesse di redenzione.

Frammento degli affreschi di Piero della Francesca (Chiesa di San Francesco).

Il lavoro di Pietro della Francesca eclissa ogni altra decorazione di San Francesco. Noi ci limiteremo a ricordare nel campanile un affresco interessante, ma disgraziatamente molto rovinato, d'un celebre pittore aretino, Spinello Aretino, morto sul principio del XV secolo, nel 1410. Soltanto salendo con una scala riesco a distinguere i lineamenti principali di queste figure, le une per metà cancellate, le altre nascoste dalla polvere. La mancanza di distanza mi rende ancor più difficile l'esame.

Il soggetto rappresentato è la *Peste di Roma*. Si riconosce il castello sant'Angelo, sebbene la fantasia abbia avuto molta parte nella sua esecuzione. La statua d'angelo che lo domina ha delle proporzioni colossali. A destra s'innalza una specie di piramide; poi viene un palazzo sormontato da un frontone triangolare. La sinistra è occupata da un edificio ad arcate, coronato d'una cupola di forma strana. Sarebbe forse questo il Colosseo, che il medio evo ha tanto spesso raffigurato coperto d'una cupola in bronzo?

La pala di Spinello Aretino (Chiesa di San Francesco).

Dopo l'esplorazione del Duomo, dopo l'esame degli affreschi di Pier della Francesca, mi sarà permesso di riposare alquanto. Ne profitterò per lasciar da un lato, provvisoriamente, chiese o musei e gironzare un po' per la città.

La via San Vito, diritta e larga, ma già un po' fuori di mano, ci attrae non solo pel suo bell'aspetto ma eziandio pel ricordo degli uomini celebri ch'essa vide nascere o che albergò. Al N. 19 trovasi la casa dell'Aretino: trattasi d'una umilissima costruzione, composta di due piani,

ciascuno con due sole finestre. Attorno al busto in alto rilievo che orna la facciata, leggesi la seguente iscrizione:

QUI NACQUE ED ABITÒ PIETRO ARETINO 1493.
ECCOVI LA MIA EFFIGIE NATURALE
ACCIÒ VEDIATE CON CHE CORE
SO DIR BEN DEL BENE E MAL DEL MALE.

Come siamo lontani dal terribile epitaffio composto da una delle innumerevoli vittime del focoso satirico:

QUI GIACE L'ARETIN POETA TOSCO.
DI TUTTI DISSE MAL FUORCHÈ DI CRISTO
SCUSANDOSI COL DIR: NON LO CONOSCO!

Continuando ad internarci nella via San Vito, incontriamo al N. 27, a sinistra, la casa d'un altro celebre scrittore, la cui gloria è più pura, se non altrettanto splendida, di Giorgio Vasari, il padre della storia dell'arte, nato in Arezzo il 1512.

Messer Giorgio contava 28 anni quando comperò nel 1540 la casa (le guide d'Arezzo dicono il palazzo) in cui sino alla sua morte, cioè sino al 1574, egli dimorò tanto sovente. Egli preferì il Borgo San Vito, quartiere un po' appartato, per la sua aria eccellente e per la sua tranquillità.

L'edifizio molto modificato, credo, dopo il XVI secolo, si compone di due piani, ciascuno con sei finestre sulla facciata. Invano vi si cercherebbero degli ornamenti architettonici, o le mensole gigantesche così care al maestro. Ma penetriamo nell'interno. Suono, un domestico mi apre; i suoi padroni mi concedono graziosamente il permesso di visitare gli appartamenti e prendere tutte le annotazioni che avrei desiderato: qui ne esprimo loro la mia gratitudine.

La prima stanza che si presenta al visitatore, la sala da pranzo, è decorata d'affreschi che ridestano penosi ricordi; poichè a questo punto ho una dolorosa confidenza da fare ai miei lettori: il buon Vasari, scrittore eccellente ed architetto, ebbe pure la debolezza di darsi alla pittura; ed è anzi e specialmente come pittore ch'egli fu conosciuto dai suoi contemporanei. I suoi affreschi del Palazzo Vecchio di Firenze provano ancor oggi la sua.... come dire.... la sua.... buona volontà! Da parte mia non saprei fargli altro elogio. Ad Arezzo, Vasari volle decorare di sua propria mano la dimora in cui si proponeva di gustare, secondo il precetto del poeta, "l'otium cum dignitate„. La decorazione rivela delle aspirazioni abbastanza elevate: cortine dipinte, cariatidi a chiaroscuro (fra queste notasi una Diana d'Efeso), piccoli scomparti con paesaggi. Citerò fra questi ultimi una veduta del campo Vaccino di Roma, presa dal lato della basilica di Costantino; una veduta del tempio di Venere e Roma con un obelisco (!), poi una città in fiamme. Eseguite da un quattrocentista, tali vedute non mancherebbero di fornirci preziosissimi dati sulla topografia romana, sullo stato di conservazione dei monumenti della Città Eterna, poichè i bravi maestri, qualificati Primitivi, avevano l'abitudine d'osservare da vicino, di fissare le loro osservazioni, seduta stante, di non sacrificare alcun particolare. Scrupoli onorevolissimi, che dovettero spesso far sorridere di compassione Vasari ed i contemporanei.

Infatti verso la metà del XVI secolo, l'artista penetrato del suo alto valore, confidando nel suo astro, sdegna tali lavori troppo minuziosi; coll'onnipotenza del suo genio

per lo meno egli se lo figura, sa già prima ciò che i suoi predecessori hanno dovuto apprendere con tanta fatica; far posare un modello, stabilirsi innanzi ad un monumento per rilevarne i particolari: tutte sciocchezze! Vasari butterà giù a memoria il Foro romano, gli edifizi vicini ed anche tutta Roma. I suoi contemporanei applaudiscono a così illusoria facilità. Fortunati coloro che non dubitano! Ma la posterità si lascia sedurre meno facilmente: essa passa indifferente, sdegnosa, dinanzi alle produzioni vuote e fredde, a cui manca la prima condizione d'ogni opera d'arte: la sincerità, la coscienza! Un altro affresco orna il soffitto: esso rappresenta la *Virtù che atterra l'invidia*, oppure l'*Invidia che atterra la virtù?* Non se ne conobbe mai esattamente la giusta interpretazione.

L'ornamento più interessante della stanza è un camino, di dimensioni monumentali, oggi murato, come se il clima d'Italia fosse divenuto più mite dopo il Rinascimento. Vi si leggono queste due malinconiche iscrizioni: "Ignem gladio ne fodito„. (Non movete il fuoco colla spada). "Homo vapor est.„ Queste pitture furono ristaurate nel 1827 da un certo Raimondo Zaballi.

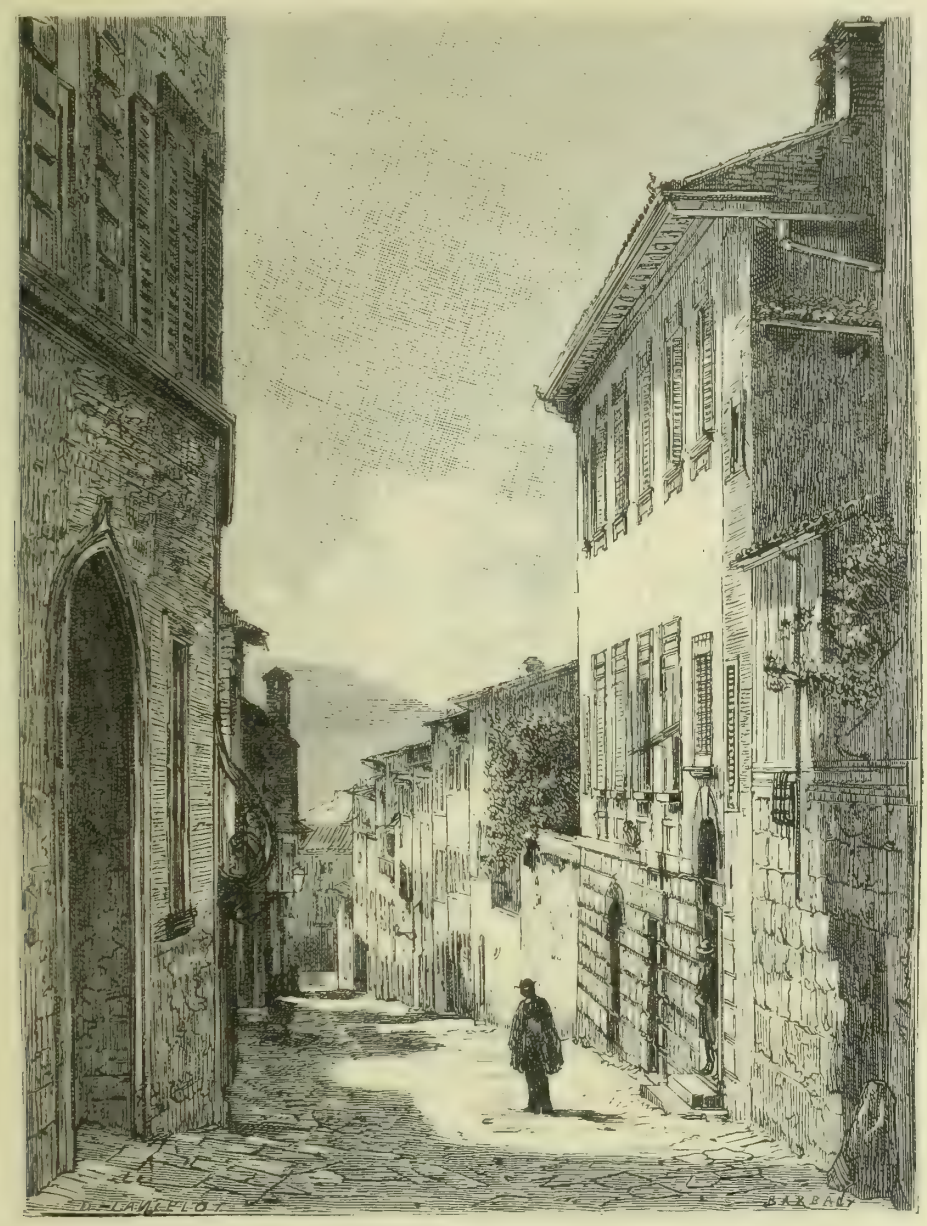
Una stanza più piccola, trasformata in salotto, ha sulla vôlta, che tien luogo di soffitto, le personificazioni della *Pittura*, dell'*Architettura* e della *Scultura;* nelle lunette i ritratti di Michelangiolo, d'Andrea del Sarto, di Lazzaro Vasari, di Giorgio Vasari, di Luca Signorelli, di Spinello Aretino, e di don Bartolomeo della Gatta. Questi ritratti disgraziatamente furono molto ritoccati, e non presentano più che un mediocre interesse dal punto di vista iconografico. Mi fermo specialmente a considerare il ritratto di Bartolomeo della Gatta (busto, profilo rivolto a destra, volto abbastanza giovanile, veste bianca, berretto a forma di cono tronco), poichè in questi ultimi tempi un erudito, l'annotatore dell'ultima edizione del Vasari, rimproverò al biografo d'aver creato di sana pianta un tal personaggio. Allora anche il ritratto sarebbe di fantasia. Ma come ammettere che Vasari, così ben informato sulle cose della sua città natìa, abbia potuto credere all'esistenza, in Arezzo, d'un artista del tutto immaginario? Non avrebbe forse fatto una confusione di nomi? Una volta egli ci parla di don Bartolomeo della Gatta, un'altra volta di Piero della Gatta. Che si cerchi adunque un po' in tale direzione, prima di sospettare della buona fede d'un autore sempre così veridico, poichè, non dimentichiamolo, in Vasari, quanto frivolo il pittore, altrettanto è coscienzoso lo scrittore.

Gli affreschi meglio conservati d'una terza stanza (una camera da letto) ci mostrano, sul soffitto, Apollo seduto, con un violino in mano (gli artisti del XVI secolo, cominciando da Raffaello, danno per attributo al dio dell'Armonia un violino, più sovente d'una lira) e al disotto nei pennacchi le nove Muse. Una di esse, a quanto mi dice la mia guida, sarebbe il ritratto della moglie del Vasari. L'esecuzione di tutte queste figure è molta affrettata.

Per completare la nostra esplorazione ci resterebbero da visitare quattordici chiese; una mezza dozzina di palazzi, il museo composto d'una mezza dozzina di sale, gli archivi, il camposanto, ecc. Se desiderate aver un'idea della ricchezza di questi edifizi, in materia di composizioni del secolo XIV e XV, vi basterà consultare la coscienziosa storia della pittura italiana di Crowe e Cavalcaselle. Dispensatemi però dallo studiarne i particolari o dall'enumerare tante produzioni, il cui interesse, bisogna pur dirlo, risiede sopra tutto, tranne rare eccezioni, nella data, non nell'originalità dell'invenzione, o nella superiorità dell'esecuzione.

La nostra ultima gita ci porta fuori d'Arezzo, a poca distanza dai bastioni, dal lato della porta di San Spirito e della ferrovia. Nessun viaggiatore dovrebbe trascu-

rare di visitare il convento, troppo poco noto, di Santa Maria delle Grazie. Questo santuario, che s'innalza al piede d'una collina adorna d'una bella villa, è così ben dissimulato dalle sinuosità del terreno, che devo rivolgermi parecchie volte, temendo d'essermi smarrito, a qualche viandante. Per fortuna i contadini sono qui, come in tutta la Toscana, d'un'infinita cortesia. Una ragazzina, seduta sull'orlo d'un fosso, ed intenta al lavoro, si offre di servirmi di guida. Io rifiuto la graziosa offerta, per non disto-



La casa del Vasari.

glierla dal suo duplice impegno di lavorare e di custodire l'uva del padre; perchè questa brava gente, tanto gentile col forestiero, dà prova d'una grande sfiducia verso i propri compatrioti.

Dopo aver gironzato un po' inutilmente, capito finalmente dinanzi a Santa Maria delle Grazie. È un'agglomerazione abbastanza vasta di edifizi senza carattere architettonico, eccetto la chiesa, ch'ebbi già occasione di descrivere e di apprezzare altrove. In un cortile molto in disordine un cavallo pascola in libertà; più lungi un mendicante

viene ad esercitare la sua triste industria sino in quest'angolo tranquillo. Da lui apprendo che il convento conta quattordici religiosi, in quel momento occupati a cantare i vespri.

Ritornando dal mio pellegrinaggio artistico incontro di bel nuovo la piccola custode dell'uva. Essa mi riconosce e mi chiede gentilmente se avevo ritrovato la strada. A mia volta io l'interrogo: "— Cosa fanno i tuoi genitori? — Sono contadini. — Vai sempre a piedi scalzi? — Solo in estate. — Non ti stanchi? — Vi sono abituata!„ Tutto ciò essa lo disse senza troppa timidezza e senza soverchia famigliarità. Io raccomando ai pittori di scene popolari quelle buone figure di contadini d'Arezzo, dalla tinta bruna, dalla bocca un po' grande, ma di bianchissimi denti, e dagli occhi limpidi che fissano in volto il visitatore senza alcuna soggezione. Se il tipo manca di finezza, per compenso offre un certo che di franco e di leale, ch'io sono ben lieto di fissare nella mia memoria, nel momento in cui sto per staccarmi da questa simpatica città.

Il commercio d'Arezzo non presenta maggior importanza della sua industria. Non resta adunque che l'agricoltura per assicurare l'esistenza della grande maggioranza della popolazione. Si può dire che, se non abbondano le occasioni di rovinarsi, quelle per arricchire sono ancora meno frequenti.

Non bisogna però credere che la poco brillante condizione in cui si trova Arezzo, e molte altre città di uguale importanza, impedisca agli abitanti di cercare non solo delle distrazioni profane, ma eziandio dei godimenti intellettuali. Poche contrade ci sono in cui, come in Italia, la coltura dello spirito sia tenuta tanto in onore; l'organizzione dei musei, delle biblioteche, degli archivi, sin nelle più oscure località, indica una straordinaria sollecitudine. Quando sarà venuto il giorno — ed ora non mi sembra più tanto lontano — in cui gli Italiani si decideranno a seguire più da vicino il movimento delle scienze esatte e storiche all'estero (non parlo già della letteratura straniera), ad accordarvi una parte di quell'interesse ch'essi concentrano troppo esclusivamente sullo studio d'un passato glorioso, tutto questo retaggio di pie tradizioni s'animerà di una vita novella per ricuperare la sua fecondità.

Se tento, terminando, di riassumere i tratti che danno alle città dell' importanza d'Arezzo la loro speciale fisonomia, noi troviamo che la loro originalità consiste in questo miscuglio d'istituzioni sei od otto volte secolari (per esempio, certe pie fondazioni durano senza interruzione dal XIII secolo) e d'invenzioni moderne, che non ebbero il tempo di innestarsi nel fondo antico. Presso ai costumi patriarcali si scorgono le ultime stonanti mode parigine, e le più recenti applicazioni dell'elettricità accanto a procedimenti di fabbricazione di cui molti forse risalgono agli Etruschi, fondatori di " Arretium „.

Antico vaso aretino (Museo di Arezzo).

Castello San Niccolò.

IL CASENTINO.

" Nel crudo sasso tra Tevere ed Arno. „
(Dante).

Una gita negli Appennini. — Gli emuli di Zeusi. — Il Monte Consuma. Poppi. — I Della Robbia e la Via San Sulpizio. — Una nuova leggenda della Torre di Nesle. — Camaldoli. — L'Eremo e Guglielmo di Marcillat. Bibbiena e la Verna. — San Francesco d'Assisi e Dante.

Vaso da farmacia.

Non è una semplice gita, ma una vera spedizione, la visita ai venerati conventi della Verna e di Camaldoli. Bisogna preparare una valigia che occupi meno spazio possibile, e per tre o quattro giorni dare un addio al mondo, alle sue vanità, alle sue pompe e così pure alle sue.... comodità. Nel bel mezzo della Toscana, a due passi da Firenze, trovare tali paesi selvaggi, senza regolari mezzi di comunicazione, ignari di ogni progresso, sarà forse una sorpresa ed un' attrazione, lo ammetto, ma riesce però una grande fatica ed un disagio senza pari. Un amico coraggioso ed intelligente mi spiegò per filo e per segno il cammino da seguire, le salite, le discese e le diligenze da prendersi. Confesso che tante precauzioni mi impaurirono, e che, a costo di dover arrossire innanzi al meno valoroso dei viaggiatori inglesi, ed al più modesto dei soci del Club Alpino, io mi decisi a fissare una vettura, per tutta la durata della mia spedizione.

Per visitare il Casentino,[1] la cosa più semplice sarebbe di recarsi colla ferrovia o colla vettura da Firenze a Pontassieve. Io non ricomincerò qui la descrizione della via; non dipingerò le graziose stazioni, colle loro acacie nane, il loro sole ed i loro giardinetti fioriti.

Tre anni or sono, le cateratte del cielo s' erano spalancate, per circa una quarantina di giorni sull'intera Toscana. Novello Noè, io non sfuggii a questo diluvio, che rinunciando alla progettata escursione nel Casentino, e ritornandomene a casa al più presto. Oggi il cielo azzurro e brillante pare voglia compensarmi: Elio prende la sua rivincita su Eolo e su Giove Pluvio.

Pontassieve è sempre la stazione rumorosa, col suo immenso numero di vetturini pronti a gettarsi sullo sventurato viaggiatore. Pel momento, attraverso tranquillamente la folla, e consegnata la mia valigia ad un monello, bruno come un bronzo etrusco, dai piedi nudi e dalla pipa in bocca, mi dirigo verso l'*Albergo d'Italia*. Non avevo io combinato tre anni prima l'escursione del Casentino, col mio bravo conduttore di Vallombrosa, il Rosso? Non gli avevo forse promesso che nessun altro, eccetto lui, avrebbe mai avuto l'onore di condurmivi? Ora, in quel paese tre anni sono un nulla, al ritorno della bella stagione il Rosso avrà dovuto attendermi pazientemente ad ogni treno, fiducioso nella mia promessa. — Ma feci il conto senza l'oste: non trovo nè il Rosso, nè il proprietario dell'*Albergo d'Italia*, e neppure i suoi otto cavalli, che si son recati a condurre a Vallombrosa una comitiva di quaranta persone. Debbo dunque cercare un altro automedonte; impresa ardua, difficile e noiosa!

Finalmente il vetturino è trovato, e il contratto si è stretto senza troppe difficoltà, in ragione d'un tanto al giorno " tutto compreso ", precauzione indispensabile. Prendo congedo dalla padrona dell'albergo, che mi regala una bottiglia di vin santo. Insistendo io per volergliela pagare, essa soggiunse: " La pagherete a mio marito, al vostro ritorno ". Si può essere più fiduciosi e gentili di così?

Sono le due e mezzo, quando ci mettiamo in viaggio.[2]

Abbandonando Pontassieve, prendiamo una strada diversa da quella che conduce a Vallombrosa. La strada, fatta nel 1817 dal governo granducale, è eccellente; forse gli

[1] Il nome di Casentino deriva, affermasi, da quello di *Clausentinum*, che a sua volta deriva da Clusa, nome della figliuola d'un re etrusco. La provincia corrisponde all'antica " Terra Passumena ". Il Casentino comprende due mandamenti: Poppi e Bibbiena, con undici comuni, contenenti circa 112 tra città, borghi o villaggi, ed una popolazione di circa 42 000 abitanti. L'avvocato Carlo Beni da Stia consacrò alla sua provincia nativa una monografia fatta con cura in cui studiò il carattere, i costumi, la lingua, lo stato morale, l'avvenire dei suoi compatrioti, la fauna e la flora, l'agricoltura ed il commercio, ecc. (*Guida illustrativa del Casentino*. Firenze, 1889).

[2] Io chiedo al mio lettore il permesso di presentargli l' individuo, che dovrà dividere la mia sorte per qualche giorno, e da cui in gran parte dipende il buon successo del mio viaggio. È un ometto mingherlino, vestito di grigio, con una camicia di flanella ed un cappello nero a cencio: porta al dito un anello d'argento. Una coperta ed un mantello formano tutta la sua guardaroba. Gioacchino — così lo chiameremo — è di Pratovecchio.

Il cavallo, un cavalluccio di montagna di sei anni chiamato Moro, aveva finimenti abbelliti da piastre di rame ed una coda di volpe ondeggiante sulla sua fronte, che lo proteggeva dalle mosche e dalle vespe.

Lo stesso veicolo, che avrà una parte considerevole, per quanto effimera, nella mia esistenza, merita un cenno. È un calesse aperto, a due posti; una stuoia ed una lanterna ne compiono l'arredamento. Presso alla serpa, la manovella corrispondente al freno. Confesso d' essermi sentito umiliato qualche volta, incontrando equipaggi più brillanti, fra gli altri delle vetture tirate da una mezza dozzina di muli, tutti sgargianti coi loro pennini variopinti, coi finimenti di rame e coi campanelli tintinnanti.

Al momento della partenza accadde un incidente: il vetturino venne a chiedermi pieno d' umiltà se io accondiscendevo a prendere in carrozza con me, sino al di là della Consuma, un signore del paese, molto come si deve. Io avrei reso con ciò un gran favore tanto a lui che al signore. È naturale che siccome la presenza d' un altro viaggiatore avrebbe resa necessaria l' aggiunta d' un altro cavallo, sarebbe stato il mio compagno a sopportarne la spesa. Come resistere a tante sollecitazioni? Accettai, e non ne rimasi davvero malcontento: poichè il " signore del paese " mi dette una quantità di preziose informazioni sul luogo e sugli abitanti.

ingegneri della Toscana vi prodigarono troppi parapetti in muratura. Essi ci tengono alla loro antica riputazione. Già nel XVI secolo Montaigne proclamava la superiorità del servizio del genio civile per le strade in Toscana.

La via della Consuma è frequentatissima. Ad un certo punto troviamo il cavallo di rinforzo, ultimo ricordo dei viaggi d'altri tempi. Il suo conduttore, un pezzo di giovanotto, dalla faccia allegra, si mette in cammino in maniche di camicia.

Un sole ardente fa spiccare le minime sinuosità di questo paesaggio tormentato; le sommità delle colline si disegnano sul cielo con una perfetta purezza. A destra si scorgono le brune foreste di Vallombrosa, dominate dal "Paradisino". Il paese è molto coltivato; le piante di gelso s'alternano ai vigneti, generalizzati in questa regione. Una specie di palanchino, sostenuto da quattro pali, a cui si arriva con una scala, ospita il "guarda uva"; un tetto di musco lo difende dalla pioggia.

Castello di Romana.

Dopo una salita abbastanza lunga, in mezzo a siepi fiorite, giungiamo a Diaceto, patria dei due celebri umanisti Francesco Cattani, il vecchio, vescovo di Fiesole, autore di opere di teologia, e Francesco Cattani, il giovane, uno dei membri dell'Accademia platonica, fondata dai Medici, ed autore d'un *Trattato del Bello.*

Le case, abbastanza modeste, hanno per principale ornamento una bella lastra smaltata a fondo azzurro, su cui è tracciato in bianco un numero. Altre si distinguono per una raffinatezza diversa, che risale ad una maggiore antichità: per un artificio abbastanza curioso, alcuni artisti che conoscevano la leggenda di Zeusi vollero ingannare gli uccelli: essi dipinsero sotto il tetto delle rondini destinate ad attrarre le rondini vive, e spingerle ad accettare l'ospitalità in qualche parte preparata a tale scopo. Una trattoria, all'insegna di San Lorenzo, promette alla sua clientela "vino, pane, olio ed altri generi". Dei fanciulli, piuttosto graziosi, corrono scalzi di qua e di là; delle donne, pure scalze, ma di bell'aspetto e dalle fisonomie regolari, si aggirano portando fasci d'erba e carichi di legna. Un piccolo cimitero fa pensare alla vanità delle cose

umane, ed all'inutilità di tutti gli sforzi; esso si stende in mezzo a profonde valli, quasi tutte incolte. Qualche volta un tappeto di verzura, od un gruppo di case interrompe quella monotonia. Poscia il paese ridiventa selvaggio, ed i cardi formano il suo principale ornamento.

Progredendo, scorgiamo una seconda catena di monti, le cui cime più alte sono: il Monte Falterona (1649 metri), al cui piede l'Arno ha la sua sorgente, e la Penna (1269 metri); essi ci sembrano vicinissimi, e invece molte leghe ci separano.

Dopo una nuova tappa, compariscono i miei buoni amici i castagni, a cui fanno seguito le felci. Malgrado il calore e la siccità, la via è senza polvere, essendo scavata in un suolo sassoso e punto argilloso. Di tratto in tratto degli scalpellini; poi una greggia di pecore e di capre, le prime dall'aria indifferente, e le seconde che sembrano guardarci con curiosità. Finalmente siamo giunti abbastanza in alto, per dominare le montagne che sorgono alla nostra sinistra: esse si succedono a perdita d'occhio, come le onde del mare. Ma, sebbene in cammino già da un'ora e mezza, le alture superate sono un nulla, in paragone di quelle che ancor ci restano a salire.

Un nuovo sforzo ed il Monte Consuma, il gigante delle montagne del Casentino (sebbene non conti che 1047 metri d'altezza) e quasi il padrone di questo gruppo, si erge innanzi a noi in tutta la sua maestà. Visto da vicino il colosso ci appare meno spaventoso.

Lo spettacolo che si scopre, volgendosi, è veramente interessante; queste colline, così insignificanti viste da vicino, si colorano e si abbelliscono man mano che le oltrepassiamo; è proprio vero che la lontananza orna ogni cosa.

Verso le quattro l'aria diviene più vibrante; il casale di Borselli, che raggiungiamo ora, non è segnalato che per una minuscola caserma dei reali carabinieri. Un contadino ara la terra, altri zappano. Qui le montagne, sebbene senza boschi, non sono nude; i pascoli non vi mancano, ma son simili a steppe; di tanto in tanto scorgiamo un gruppo d'alberi.

Dietro a noi vediamo ora un oceano di montagne, risplendenti ai raggi del sole; come vegetazione molti cardi selvatici e delle gigantesche margherite. Sopra noi un falco si libra nell'aria descrivendo delle graziosissime curve.

Il vertice della Consuma ha un certo che d'aspro e di desolato; l'aria vi è pungente, quasi glaciale; le montagne che la circondano sono per la maggior parte brulle; tuttavia degli ostinati contadini vi fanno dei tentativi di coltivazione. Solo la bellissima strada praticata dai Granduchi di Toscana attenua l'asprezza del sito.

Pure le alture che ci dominano si abbassano gradatamente, e viene il momento in cui tutto il gruppo è dominato da noi.

Sono le cinque allorchè finalmente giungiamo alla Consuma, ove, per essere esatti, comincia il Casentino. Il cavallo di rinforzo ci lascia; e il suo conduttore riceve cinque lire pel suo aiuto. È una vera miseria!

Il villaggio è situato in una sinuosità del terreno, presso ad un burrone. Si compone d'una quindicina di case in pietra e di tettoie in legno. Dei carri di carbone si scorgono nella strada. Tutto il complesso ha qualche cosa di meschino. Incontriamo un cappuccino sopra una carretta a due ruote, trascinata da un asino e carica di provviste. Nella fronte di una casa un bassorilievo moderno, una Vergine nello stile dei della Robbia. A sinistra, fuori del villaggio, si estende un minuscolo camposanto con una cappella. Il sonno dei morti non vi deve essere turbato troppo spesso!

La discesa comincia quasi subito; al basso si scoprono le torri di Monte Mignaio, ed il giogo di Pratomagno, di cui fa parte la Consuma.

Ad una svolta scorgiamo Bibbiena, situata al basso. Ma qualche ora di vettura ce ne separa ancora. In questi paesi di montagna tutto sembra così vicino, e tutto è così lontano! Gli alberi riappajono, delle belle quercie s'ergono intorno ad un burrone; più in là, a sinistra, in mezzo ad una macchia di verdura, il villaggio di Santa Maria Pierafitta, la cui antica trattoria della Casaciva non promette che un' umilissima ospitalità.

Bisogna rinunciare a descrivere i giri della strada, coi suoi parapetti, accuratamente mantenuti, essi sono innumerevoli. Verso le sei finalmente si rizza dinanzi a noi Poppi, sopra una piccola altura coronata da una grossa torre. È tempo: il Moro che suda a grossi goccioloni, comincia ad essere stanco. Il paesaggio ritorna più ridente; delle magnifiche quercie vi si alternano con castagni d'ogni età. Su monti che ci stanno dirimpetto si scorgono delle case; al basso, l'Arno. A sinistra, l' "Uomo morto" con alcune capanne, indi burroni, che le ombre della sera fanno apparire ancora più profondi.[1]

Proseguendo passiamo innanzi a Castello San Niccolò di Strada, ch'ebbe l'onore d'essere assediato nel 1440 per trentasei giorni dal celebre condottiero Piccinino. Quel tempo è trascorso da gran pezzo; oggi quale sarebbe quel capitano che si degnerebbe di simile bicocca?

Dopo un nuovo intervallo, la vite fa la sua apparizione, ma la foresta le disputa tenacemente il terreno.

La notte comincia a discendere, allorchè mettiamo piede a terra: Ponte a Poppi, ecco la nostra prima tappa. Vi abbiamo impiegato quasi quattro ore per giungervi, pure andando prestissimo.

Ponte a Poppi è un piccolo sobborgo d'una dozzina di case, situato ai piedi di Poppi: il suo più bell'ornamento consiste in una piazza circondata da arcate in pietra, e popolata in quel momento da numerosi muli.

Rimpetto a Ponte a Poppi, sopra una collina delle più tormentate e a forma di gomito, si eleva la pittoresca cittaduzza di Poppi. Dinanzi a noi la porta: verso il centro del gomito un profondo burrone, a sinistra il palazzo pretorio merlato, dominato da una torre con campana di rispettabili dimensioni, e circondato di case, che vi disegnano intorno quasi dei bastioni; lì presso una chiesetta; a destra un'altra chiesa.

Un ponte stretto e di poca apparenza conduce dall'altro lato dell'Arno; alcune donne lavano i loro panni nel classico fiume, qui abbastanza stretto. Nel centro del ponte si innalza una cappelletta, adorna d'una pittura, il *Padre Eterno che tiene Cristo*, d'un'incisione moderna e d'una lampada spenta.

Due strade ci si parano dinanzi, come un dì ad Ercole; per fortuna la scelta è meno imbarazzante; l'una è destinata alle vetture, l'altra ai pedoni. Prendiamo la più erta, così arriveremo più presto. La via, lastricata solo in parte, è fiancheggiata da vigne, da mucchi di fieno, da gelsi. Sul prato, ancora inumidito dalla rugiada del mattino, si scorgono dei bruchi che strisciano fra l'erbe; nell'aria centinaia di rondini

[1] Ovunque abbondano i ricordi storici in questa provincia oggi così abbandonata. Qui è Borgo alla Collina che servì di rifugio a Cristoforo Landini (1424-1504), l'amico di Lorenzo il Magnifico e l'autore delle *Disputationes camaldulenses*, un seducente misto della dottrina platonica e dei dogmi del cristianesimo. Altrove, Pratovecchio, illustrato dai lavori d'un imitatore di Giotto, il pittore Jacopo da Casentino, di cui una pala d'altare coll'*Annunciazione*, la *Risurrezione* ed altri soggetti, fu giudicata degna d'entrare nella National Gallery di Londra; e un altro lavoro, l'*Incoronazione della Vergine*, nel Museo del Louvre. È un maestro di stile vigoroso, sebbene ancora arcaico.

si dondolano sui fili del telegrafo. Quale sarà mai l'argomento del loro conciliabolo? Forse è vicina la loro partenza per regioni più miti?

Oh sorpresa! sulla porta d'una casupola segnata col numero 188, scopro un piccolo bassorilievo della scuola dei della Robbia, la *Risurrezione della Vergine*. Questa è seduta circondata da alcuni angioli; al basso sono inginocchiati due santi, san Tomaso che riceve la cintola dalla sovrana dei cieli, e san Gerolamo. Nel centro un sarcofago d'onde escono dei gigli. Proteggendo con un'inferriata questo venerando lavoro, gli abitanti hanno dato prova di conoscerne il valore; ed infatti a Parigi o a Londra si venderebbe a peso d'oro o poco meno.[1]

Ma riprendiamo la nostra ascensione: costeggiamo alcuni avanzi di bastione su cui vennero erette delle case private e penetriamo in città dalla Porta Buonarroti, già a Bodi,[2] sormontata da un'alta torre, in parte rifatta. Rimpetto a noi si ergono delle catene di monti.

Una chiesa del XVI o XVII secolo, ad una sola navata, la chiesa di San Fedele, credo, contiene una quantità di quadri, fra i quali una *Vergine*, nello stile di Cimabue (attribuita a Guido da Siena). Sopra un altare leggesi la data MDLIIII. La celebre pala di Andrea del Sarto, che l'ornava per l'addietro, la *Vergine in gloria*, fu levata sotto il granduca Ferdinando III, e trasportato alla Galleria Pitti.

La Via Cavour, che attraversa Poppi in tutta la sua lunghezza, è stretta, ma pulitissima, ben lastricata, e fiancheggiata da arcate sostenute da pilastri o colonne monoliti, che le conferiscono una certa grandiosità. Sulla prima casa a sinistra, un'iscrizione latina ricorda che nel 1720 Eleonora Gonzaga, vedova del granduca Francesco di Toscana, si trattenne in quel luogo, andando in pellegrinaggio alla Verna. Al numero 28 sta un altorilievo policromo, che rivela ancora il XV secolo, una *Vergine col Bambino*. Più lungi il "Circolo popolare educativo" dimostra gli sforzi fatti per l'educazione. Sotto le arcate parecchi artigiani lavorano tranquillamente. Inoltre c'è ancora una piccola fontana sormontata da un giglio in marmo, ricordo della dominazione fiorentina, un albergo chiamato la "Locanda di Michelangiolo", un edifizio esagonale — un piccolo oratorio rococò — riccamente ornato di stucchi, e finalmente una nuova chiesa, abbastanza vasta, pure in stile rococò, con quadri sugli altari; sui muri esterni di questa chiesa sono applicati degli scudi, di cui uno porta le armi pontificie dei Medici.

Qui non c'è una gran divisione di commercio: lo stesso locale, per esempio, serve da drogheria e da caffè.

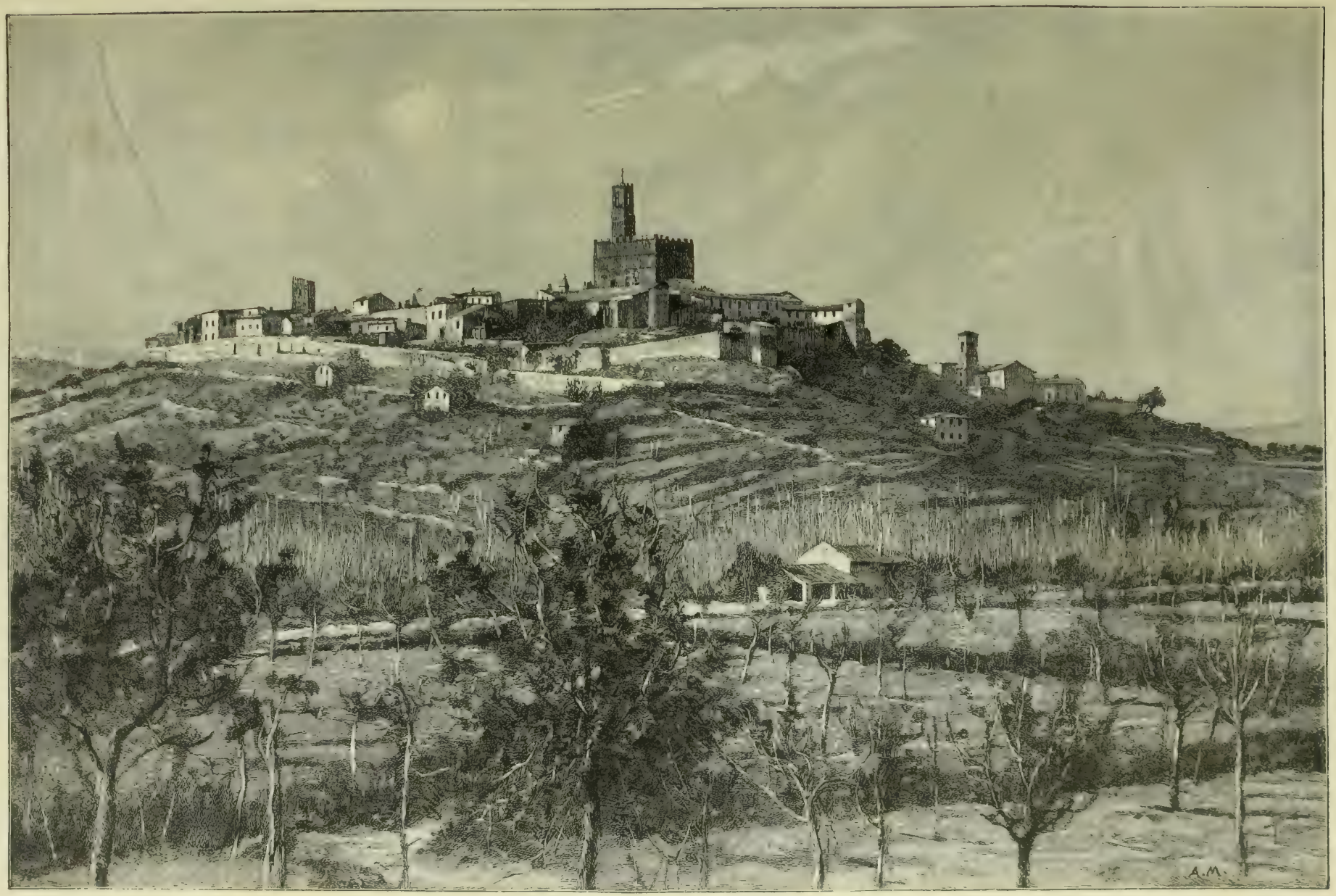
La Via Mino da Fiesole ricorda che questo celebre scultore (1431-1484) nacque a Poppi, e non a Fiesole, come per lungo tempo fu creduto.

Ancora pochi passi e giungiamo sulla piazza, molto spaziosa, dominata dal palazzo

[1] Se il *Cicerone* di Burckhardt e Bode non pronuncia nemmeno il nome di Poppi, i *della Robbia* di Cavallucci e Molinier menzionano il bassorilievo di cui vi parlo. Questi due eruditi segnalano inoltre a Poppi, sul muro d'un convento di monache, un tabernacolo rappresentante la *Madonna della Cintola;* sulla porta della cappella dello stesso convento, una Vergine col Cristo morto sulle ginocchia, e sull'altare di questa cappella, una *Natività*.

Se in un gran numero di città della Toscana noi troviamo dei lavori interessanti, lo dobbiamo ai della Robbia, abili esportatori, che ornarono coi loro bassorilievi sin le menome borgate. Le produzioni dei della Robbia erano più che fabbrica corrente: malgrado la loro apparente rassomiglianza, ve n'ha pochissime che offrano un'assoluta identità: ciascuna di esse, salvo poche eccezioni, forma un'opera originale, modellata coll'amore e la divozione che distinguono questa famiglia, così fedele alla tradizione del medio evo. Lo studio dei della Robbia fu la gran sorgente d'imagini religiose.

[2] È noto che Michelangiolo è nato nei dintorni di Poppi, ma come per Omero, parecchie località, Chiusi del Casentino e Caprese, si disputano l'onore d'avergli servito di culla. Il fatto che suo padre era podestà di tutte e due, all'epoca della nascita del figlio, dette qualche ragione alle pretese d'entrambe. La famiglia non tardò d'altronde a ritornare a Firenze, ed è nei dintorni di questa città, e non in quelli di Poppi, che trascorse l'infanzia del grande artista.



Veduta di Poppi.

pretorio. La porta è in pietra di macigno; sui muri delle targhe o scudi molto rovinati; solo quelli in marmo hanno resistito; sopra un pilastro il tradizionale leone (il Marzocco) con un giglio. In lontananza, a destra, sulla collina, la città di Bibbiena e le sue torri.

Per una pusterla si giunge al palazzo, e nel centro si scorge una torre enorme, munita d' un parafulmine. Il complesso, in pietra gigiastra, è piuttosto irregolare. Ovunque numerosi scudi, come nel palazzo pretorio d'Arezzo; parecchi sono in terracotta smaltata, all' uso dei della Robbia; fra questi ultimi, uno porta la data del 1526. Sulla porta d' ingresso, un bassorilievo rappresenta un leone in pietra, con uno scudo, ed un agnello sopra; porta la data del MCCCCLXXVII, e si fa osservare per la debolezza dello stile. Eppure è dell'epoca in cui lavorava Mino, ma questo eccellente maestro aveva cercato fortuna lontano. Le finestre semicircolari sono in parte murate.

Presepio dei Della Robbia (Poppi).

Secondo il Vasari, l'architetto del palazzo pretorio non sarebbe stato altri che il famoso Lapo, che l' avrebbe costrutto nel 1230. Ma oggi è noto che Lapo è un personaggio leggendario, o che almeno tutto ciò che ha relazione con lui confina colla leggenda.

La corte, stretta ed oscura, è molto pittoresca: una scala fissata presso il muro, una loggia aperta, i sotterranei, tetti sporgenti, tutto vi si trova riunito; il pilastro di sostegno, moderno, non è certo di troppo per proteggere questo venerabile edifizio, molto rovinato, ed in cui il legno si alterna colla pietra. La diversità dei suoi usi non è minore di quella dei suoi materiali: l'Archivio, la R. Pretura, la Prigione ed un teatro di società contenente una sala ed un proscenio, e le fascine ed i fichi posti a seccare, vi si aggruppano dall'alto al basso.

Sulla piazza del Palazzo s' innalza un' altra torre coperta di parietaria, la " Torre dei Diavoli ", che serviva di dimora ai Guidi prima della costruzione del palazzo pretorio. Questa torre ha la sua leggenda, una leggenda che ricorda quella della Torre di Nesle: alla sera la castellana vi attirava i più bei giovani del paese, e dopo averli colmati di favori, li faceva cadere in un trabocchetto. I suoi misfatti furono alfine scoperti, ed essa venne condannata a morire di fame nella stessa torre che aveva servito da teatro alle sue orgie.

L'esplorazione di Poppi fu tanto sommaria quanto rapida. Non sono che le otto e mezzo quando io riprendo il mio viaggetto; una magnifica mattina di settembre: l'aria è pura e tranquilla, ed alquanto fresca. Traversiamo dapprima un braccio dell'Arno, completamente asciutto, e c'interniamo poscia, a sinistra, in una stradicciuola, abbastanza buona, che comincia ben presto a salire. Si cammina fra due siepi di ginepro, di caprifoglio e di rose selvatiche. Sull'orlo d'un fosso scorgiamo una vecchierella seduta, col suo fascio di legna accanto, che riprende lena. Credevo ch'essa mi avrebbe doman-

data l'elemosina, ma invece non apre bocca; del resto i mendicanti sono molto rari in questo paese.

Dei contadini che incontrammo non parlerò, rassomigliavano a tutti gli altri contadini di quei dintorni; i più portano baffi e barba piuttosto lunga, molti hanno orecchini, ma più per igiene che per adornamento.

Non tardiamo a giungere in una bella foresta di castagni e di quercie, i primi d'un verde chiaro, trasparente, le seconde d'un verde cupo. Ai loro piedi si stende un ricco tappeto d'eriche e di felci. Attaccato ad un albero sta il cartello tradizionale colla scritta: " caccia riservata ", che deve tentare molto i cacciatori clandestini. Più lungi,

Il cortile del palazzo Pretorio di Poppi: Parte superiore della scala.

dei campi il cui suolo ferruginoso, d'un bel rosso, spicca sul fogliame, e che devono essere ancora affatto nuovi, poichè non producono nè ciliege, nè pere, nè mele, nè altri alberi fruttiferi, mentre di tanto in tanto s'innalza una quercia. In nessun altro luogo l'agricoltura lotta tanto con la silvicoltura; è una guerra senza tregua.

La via sale dolcemente, con infinite precauzioni che dimostrano la sollecitudine degli ingegneri toscani per la conservazione dei veicoli, e la comodità dei viaggiatori; questi distinti costruttori, degni seguaci degli Etruschi e dei Romani, gettarono sopra ogni menomo burrone, dei magnifici ponti in pietra da taglio. Di tanto in tanto un gruppo di case, senza intonaco, si presenta ai nostri sguardi.

Dopo un'ora e mezzo d'ascensione, si giunge a monti quasi brulli, interrotti da profondi burroni, e d'un carattere grandioso. Siepi di corbezzoli e cardi formano la

principale vegetazione del suolo, ridiventato grigiastro e sassoso. Più lungi la vegetazione ricomincia, fertile e varia.

Ad un tratto un vasto orizzonte ci si stende dinanzi; ma ciò dura ben poco, poichè una nuova catena di monti si erge improvvisamente. Ora ci è d'uopo girare un monte, più alto di quello che abbiamo lasciato, quasi privo d'ogni vegetazione. Gli ingegneri toscani raddoppiarono d'ardore in quei siti; scavarono la via in alture rocciose, facendo prodigi di bravura.

È già un'ora e tre quarti che camminiamo, ed ancora nessuna traccia del convento; io rinuncio a contare i nostri giri e rigiri. La montagna ridiventa verde; sui suoi fianchi si scorgono delle pecore e delle capre che pascolano; sotto a noi emerge un povero villaggio fra i burroni, Pratalo, credo.

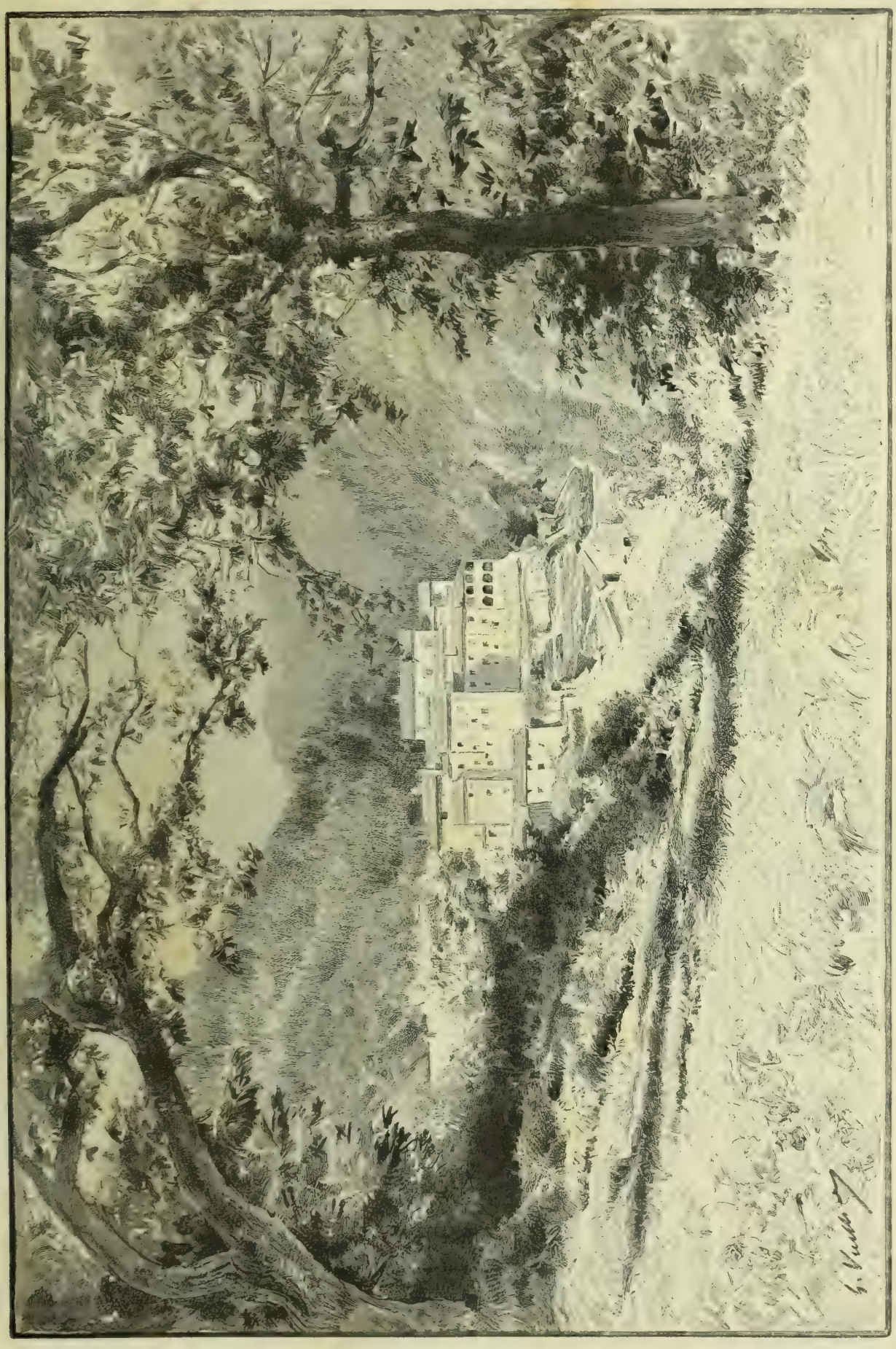
Finalmente ridiscendiamo; ricompariscono le foreste di quercie e di faggi dal fogliame brillante e fitto che seguono le sinuosità delle gole profonde. Costeggiamo un nuovo monte; il terzo od il quarto dopo la nostra partenza. In una radura, delle capanne pei carbonai, e dei sacchi sparsi qua e là. In faccia, un altro monte tutto a boschi di castagni secolari, e non già clorotici come quelli di poc'anzi. Ad un tratto il paese si rischiara; innanzi a noi dei prati, sull'altura delle case, e finalmente al fondo Camaldoli, cioè la foresteria, ed il convento coi suoi tetti rossi e le mura bianche, che formano un insieme irregolare senza carattere e senza imponenza. Siamo giunti. Impiegammo due ore giuste per salire sin qua. [1]

Una via di Poppi.

L'"Albergo dei Camaldoli", posto nell'antica foresteria, è un albergo moderno, brillante e comodo, con vasti corridoi, campanelli elettrici, e camerieri in marsina.

Il salotto (rimodernato) dell'albergo, che non è del tutto separato dal convento come le altre foresterie, ha un soffitto in legno, un canapè (!), con gli stemmi di Camaldoli,

[1] Qualche osservazione sull'Ordine di Camaldoli non sarà qui fuori di proposito. Quest'Ordine che si acquistò un posto tanto onorifico negli annali dell'erudizione letteraria, ebbe origine fra le tenebre dell'XI secolo. Ebbe per fondatore san Romualdo, l'erede d'una delle più nobili famiglie di Ravenna. Sedotto dalla bellezza e dall'isolamento della montagna di Camaldoli (ove ora si trova l'Eremo), egli vi stabilì la sua dimora verso il 1012, e vide ben presto dei fervidi seguaci aggrupparsi intorno a lui. Senza rompere i suoi rapporti coll'Ordine di san Benedetto, di cui l'Ordine dei Camaldolesi forma una ramificazione, san Romualdo preconizzò un regime cenobitico misto, sistema che combinava i diversi principii della vita solitaria e della vita comune. Questo sistema aveva, a suo giudizio, il vantaggio d'evitare gl'inconvenienti d'un isolamento assoluto o d'un contatto continuo. I religiosi dovevano vivere ora da cenobiti ed ora da monaci, abitare delle celle separate e riunirsi, a certe date ore, in un oratorio comune; solo qualcuno era autorizzato ad isolarsi completamente dal resto della comunità. Le pratiche della più austera divozione s'alternavano con ogni sorta di lavori, manuali ed intellettuali. Ora era l'osservanza inevitabile del silenzio, durante tutto l'Avvento e tutta la Quaresima, ora i digiuni rigorosi e l'assoluta proibizione di mangiar carne. Alfredo Marchand, nei *Monaci e Monache*, ci dice che i Camaldolesi, quando digiunano a pane ed acqua, stanno a piedi nudi, senza tovaglia nè tovagliuolo, sopra una rozza tavola.



Il convento di Camaldoli.

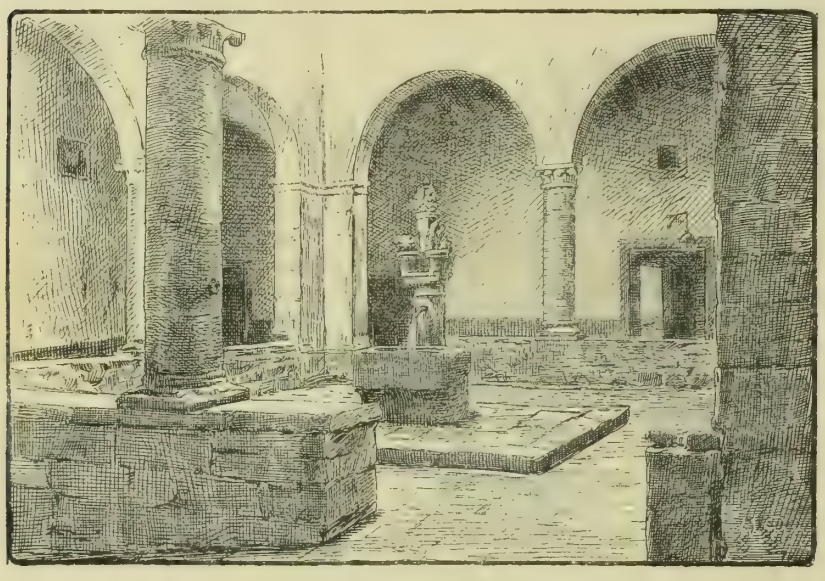
e ritratti di papi, di cardinali, di superiori dell' Ordine. Un' iscrizione ricorda i dotti colloqui di Cristoforo Landini con Lorenzo dei Medici ed i suoi amici ("Hic Christophorus Landinus, ecc., diebus canicularibus academicas exercitationes habuere"). Sopra un tavolino la Guida d'Italia. Nel corridoio, altri ritratti di papi, di cardinali, ecc.

La foresteria riserva una sorpresa: vi si scorge un piccolo chiostro romanzo, con colonne a branche e capitelli, dei pilastri ed una fontana. Più in giù un altro chiostro, tutto rovinato, conduce ai bagni. Altrove l'antico refettorio, convertito in legnaia.

Qui come a Vallombrosa il governo stabilì un istituto forestale.

Penetriamo ora in quella parte rimasta proprietà dei Camaldolesi. Il monastero che tocca, come fu detto, la foresteria, ha perduto ogni carattere, in seguito alle continue modificazioni. Allorchè avrò detto che le costruzioni sono vaste, e ricca la decorazione, avrò esaurito la lista degli elogi possibili.

Il frate portinaio, che mi si dà per guida appena varcata la cinta consacrata, mi fa gli onori delle celle e del refettorio, del chiostro e della chiesa, e risponde con perfetta gentilezza a tutte le mie domande.



Il chiostro del convento di Camaldoli.

Il gran chiostro, colle sue colonne d'ordine jonico, il cui fondo è nascosto da un muro, disarma la critica colle sue fontane d'acqua zampillante, coi suoi girasoli, le sue margherite, i suoi legumi e le sue mille erbe. Un padre dall' aria veneranda, dalla barba bianca, con un gran cappello di paglia, vi si aggira gravemente, leggendo il breviario.

Il refettorio si distingue per dei belli avanzi e per una certa aria di pulizia, piacevole a vedersi. La tavola è preparata con tovaglie bianchissime, vi si alternano i fiaschi di vino e le bottiglie d'acqua. Un ricco soffitto, scolpito a cherubini, a rosoni, a gigli, ecc., copre la sala, che ha per ornamento un quadro del Pomarancio (1552-1626), l'autore delle orribili scene di *martirio*, dipinte a Roma nella chiesa di Santo Stefano: precisamente un *Cristo nel deserto*, soggetto molto appropriato alla circostanza. Un pergamo situato presso il muro ricorda il costume, così diffuso nei conventi italiani, di predicare durante i pasti, o leggere ai commensali delle opere di edificazione. Suppongo che i volumi degli esercizi di divozione che scorgo disposti nel refettorio, in ragione d'un volume al mese, servano a tale uso. Scorgo pure un avanzo delle antiche tradizioni di lusso: ogni anno l'Ordine fa stampare a Prato il suo calendario speciale.

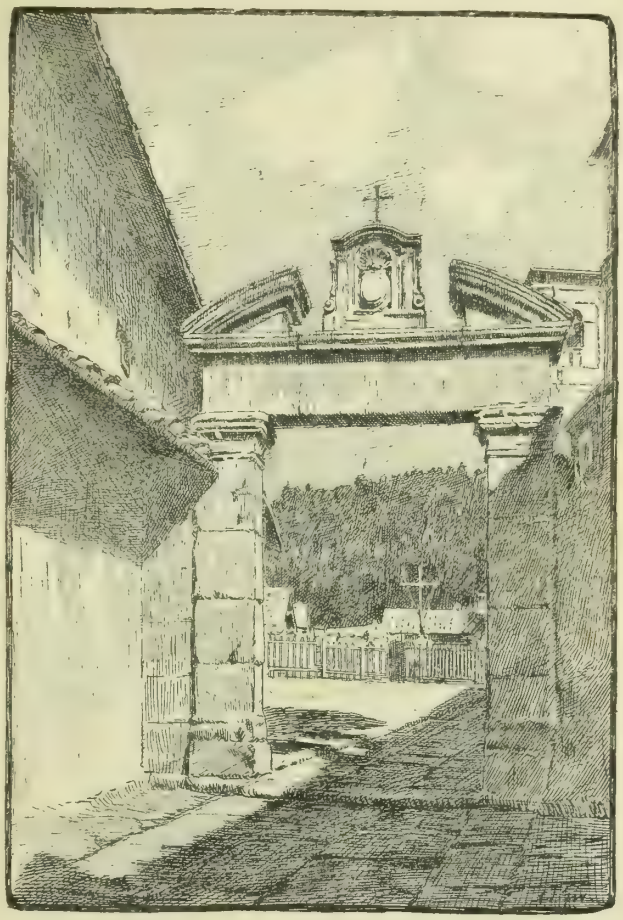
La chiesa, costrutta nel 1523, ritoccata verso il 1776, non ha che una sola navata, ma rigurgita invece, come quella di Vallombrosa, d'ornamenti che formano una prova del cattivo gusto che era invalso in Italia a partire dalla fine del XVI secolo. Nulla di più contrario allo spirito della religione di tali pompe mondane, di tal lusso chiassoso; in un luogo di penitenza come Camaldoli.

Il bravo Vasari, storico d'arte insuperabile, architetto di talento, ma pittore meschino, ha dal canto suo contribuito a tale decadenza: Camaldoli è letteralmente infestato dei suoi quadri: scene della storia sacra, o ritratti di santi, soggetti declamatori e vuoti, d'un colorito glaciale; il che non impedisce alla mia guida di esclamare innanzi a ciascuno di essi: Opera stupenda del Vasari!

Il convento, come tutti i conventi italiani, contiene una farmacia pubblica, fondata nel 1543. Nel vestibolo è appeso il tradizionale coccodrillo imbalsamato. Negli eleganti armadi intagliati sono custoditi vasi poco interessanti, di fabbrica napoletana.

Alla farmacia, condotta da un laico, munito del suo diploma, è annesso un laboratorio, o meglio una distilleria, da cui esce un eccellente liquore: "lacrima d'abete".

Le celle che poi visitiamo sono in numero di quaranta; ciascuna ha un letto, uno scrittoio, alcune incisioni, una lampada romana ed un caminetto. Quelle abbasso sono troppo umide per essere abitate.



Il portone dell'Eremo di Camaldoli.

Il monastero stesso di Camaldoli, o di Fonte Buono, non è che la sede dell'amministrazione dell'Ordine, come pure la casa in cui si ritirano i frati la cui salute fu scossa dal soggiorno dell'Eremo, situato ad una mezza lega più in su. In quest'eremo abitò San Romualdo, il fondatore dell'Ordine, ed ivi accorrono ancor oggi innumerevoli pellegrini.

Per salire all'Eremo si passa dinanzi ad una segheria messa in movimento da un torrente. Più in su, la via, abbastanza dirupata, attraversa una foresta di abeti, dalle immense radici. La natura v'è esuberante: ovunque felci, noccioli; sulle roccie un tappeto di musco. Il torrente descrive innumerevoli curve, interrompendo da solo il silenzio della foresta. Di quando in quando una croce annuncia la vicinanza del santuario.

Dopo circa mezz'ora d'ascensione, scorgonsi sopra un contrafforte, tra alcune praterie e la foresta, delle file di casette, composte d'un puro pianterreno, rivestite d'un'intonacatura giallastra, e coperte d'un tetto rosso, come pure una chiesetta a due campanili che può datare dal XVII secolo. Ecco l'Eremo.

In inverno la neve raggiunge qui sin tre metri d'altezza; l'anno scorso il termometro discese a — 12° gradi; mentre durante l'estate non oltrepassa mai i + 27° ½. La temperatura è più asciutta che a Vallombrosa, che pur trovasi in analoghe condizioni climatiche.

I frati che si aggirano vestiti di bianco, i conversi con una cintura di cuoio, i padri con una cintura di panno e il cappello di paglia, sembrano godere un'eccel-

lente salute, malgrado la severità del regime (mangiano di magro tutto l'anno). Le trote, che abbondano nei ruscelli vicini, formano la base dei loro pasti. Il frate guardiano mi dà i seguenti ragguagli sull'impiego beato delle loro giornate: si alzano alle sei e mezzo, alle sette e un quarto ascoltano la prima messa, a mezzodì ha luogo l'unico pasto del giorno, che ogni frate prende nella propria cella; ad un'ora del mattino si celebrano i mattutini, a cui tutti devono assistere.

Le casette, in numero di ventiquattro, servono ciascuna di ragguagli ad un sol frate, perchè i Camaldolesi, come i Certosini, vivono separati gli uni dagli altri. Ogni casina si compone: d'un'anticamera, d'una cameretta da letto, contenente un lettuccio di paglia, con una semplice coperta, d'uno studiolo, d'una cappella, d'una legnaia e d'una stanza con una fonte perenne. Per ornamento, incisioni di santi, e statuette policrome.

Ogni casetta è completata da un giardino, ove le insalate si alternano coi girasoli e le dalie. Persino rose e garofani prosperano a questa altezza. Sulla facciata della chiesa alcune statue declamatorie; sopra la porta interna, un bassorilievo in marmo, più sobrio, la *Vergine ed il Bambino,* opera del principio del XV secolo. L'interno, composto d'una sola navata, è d'un orribile rococò, con dorature, e stucchi di cattivissimo gusto. Solo due tabernacoli in marmo dorato, opera di Gino da Settignano (1531), riposano alquanto la vista.[1]

Mi rincresce dichiarare che gli abitanti di Camaldoli non hanno mantenuto più di quelli dell'Eremo le tradizioni di cultura letteraria, che onorarono così a lungo il loro Ordine. Soltanto nel 1838, essi ricordarono con una pietra sepolcrale il luogo in cui era stato sotterrato Ambrogio il Camaldolese, l'illustre umanista.

Un'altra illustrazione, se non dell'Ordine di Camaldoli, per lo meno degli Ordini religiosi del XVI secolo, il frate Guglielmo di Marcillat (1475-1529), il celebre pittore su vetro, fu ancora più mal trattato. Sebbene egli avesse legato ai Camaldolesi la maggior parte della sua sostanza, ogni traccia della sua tomba è scomparsa. Coll'aiuto dei documenti comunicati dal R. P. Basagnini, segretario generale dell'Ordine, ho potuto stabilire che questa tomba si trovava nell'attuale vestibolo della sala capitolare.

Riprendiamo anzitutto la Via di Poppi, salvo a lasciarla fra breve, per prendere quella di Bibbiena. Il piccolo borgo di Soci, che incontriamo ben presto, ha la fortuna di possedere un camino a vapore. Domando la spiegazione di questo fenomeno e mi si dice che Soci possiede un lanificio d'una certa importanza. Il borgo è pulito e abbastanza grazioso, colle sue strade lastricate, e le sue case operaie in costruzione. Del resto tutta questa regione respira l'agiatezza, i terreni dimostrano una seria cultura, ovunque degli orti e dei vigneti protetti da fitte siepi.

La serata è deliziosa. Il sole è tramontato, ma qualche alta cima è ancora indorata dai suoi raggi; non una nube sull'orizzonte, circondato da ogni parte da montagne sparse qua e là di macchie d'un verde cupo; il cielo trasparente passa dall'arancio al grigio azzurro con infinite gradazioni; il primo quarto di luna apparisce tranquillamente nella penombra.

Dopo due ore ed un quarto giungiamo a Bibbiena. Veduta da vicino, la città non ha nulla di monumentale; tre campanili in tutto spiccano sulla massa delle case, disposte abbastanza irregolarmente. Anche il ponte sull'Arno manca di carattere. Il classico fiume non è rappresentato qui che da un tenue filo d'acqua, che scorre timidamente

[1] Vedi *Cenni storici del sacro Eremo di Camaldoli.* Firenze, 1864.

in un letto di pietre. A sinistra, un boschetto di cipressi, poi un gran muro, l'avanzo delle antiche fortificazioni; in seguito le case, le une intonacate, le altre no. Qui, come ovunque, le persiane sono un indizio di benessere, se non di lusso.

Quando entriamo in città, la sua unica illuminazione è formata dai raggi della luna. Una voce irritata grida: che poltroni, non aver acceso i lumi! — Nella penombra scorgo una coppia d'innamorati seduti dinanzi ad un portone, mano in mano. Essi sono promessi sposi. Perchè dovrebbero nascondersi? In quei paesi di costumi patriarcali non si manca alla fede giurata!

Anche qui l'albergo brilla per la sua grande pulizia e quasi per la sua eleganza, ma nello stesso tempo per la povertà della tavola. Non ha nulla da invidiare al regime dei cenobiti dell'Eremo. Ma che brave persone i proprietari; sinceri, gentili! Essi mi narrano che una loro nipote sta per sposare un ispettore delle poste; e quasi quasi mi invitano a nozze.

Se Poppi non è che un borgo, Bibbiena può passare per una città. Le vie sono accuratamente lastricate, e fiancheggiate da un certo numero di negozi e di caffè: uno di questi annuncia con un cartello: gelati, birra, gasosa, orzata, sciroppi. Invece invano si cercherebbe un giornale; dovremo ridiscendere sino ad Arezzo per scoprire questo caratteristico prodotto dalla moderna civiltà. Di tanto in tanto qualche palazzo in miniatura; specialmente la via Buonarroti contiene molti stemmi patrizi. Le facciate sono intonacate di fresco e nei quartieri del centro regna una certa pulizia. Nei sobborghi invece l'ispezione delle vie lascia molto a desiderare: parecchie strade sono altresì ertissime. Dinanzi ai caffè si scorgono dei gruppi: gli uomini, belli ed eleganti dai baffi arricciati, dal portamento distinto, guardano con curiosità il forestiero, quasi con impertinenza. Nel vedere tanta gente entro la città, s'indovina che l'elemento industriale la vinse sull'elemento agricolo, altrimenti tutti quei giovanotti si troverebbero nei campi e non a casa loro.

Vecchia contadina toscana.

Sulla Piazza Pier Sacone Tarlati s'innalzano una vecchia torre, un Marzocco (leone di pietra) del medio evo, molto rovinato ed una fontana.

La piazzetta Poltri e la Via Dovizi contengono un palazzo del XVI o XVII secolo, che serve oggi per la Pretura. Sulla facciata si scorge il ricordo dei voti del plebiscito del 1860; ricordo che si trova su quasi tutti i palazzi comunali della Toscana.

Il palazzo Bibbiena, situato accanto all'albergo Buonarroti, data dal XVI secolo. E un miscuglio di mattoni e di pietre da taglio, una specie di "opus tumultuarium", composto d'un pian terreno, d'un primo piano con sei finestre, ed in alto d'una loggia, per l'addietro aperta. Degli stemmi cardinalizi sormontano la porta.

La chiesa di San Lorenzo, posta dirimpetto al palazzo Bibbiena, fu rifatta nel secolo scorso; in questa occasione le fu data la facciata semplice, liscia, coperta di pitture a chiaroscuro (ristaurata nel 1851). L'interno — una navata con cappelle

laterali, senza crociera — non è punto più attraente. Solo due pale d'altare, in terra cotta smaltata, poste dinanzi il coro, meritano d'essere menzionate, portano gli stemmi cardinalizi del cardinale Bernardo Dovizi (per conseguenza datano già dal principio del XVI secolo) e si attribuiscono a Giovanni della Robbia. Quella di sinistra è una *Pietà*, con figure bianche su fondo azzurro, e ghirlande policrome; quella di destra un'*Adorazione dei Pastori*. La sacristia contiene dei busti in legno dipinti dal XVI al XVII secolo; il coro, degli stalli molto ordinari, ed il refettorio, costrutto nel 1746, una *Sacra Cena*, assai debole. Il giardino è abbastanza incolto; il chiostro ad arcate aperte è coperto di cattivi affreschi del XVI o XVII secolo.

Veduta di Bibbiena.

La Via Dovizi, stretta e ripida, ma che vanta un palazzo del XVI secolo, porta il nome del più celebre dei figli di Bibbiena, il grande cardinale, l'amico dei Medici, il confidente di Leone X, il protettore di Raffaello, e per di più l'autore della più antica e forse della più spiritosa commedia scritta in italiano, la *Calandra*. Gli abitanti hanno ragione di venerare il ricordo d'un tale concittadino; senza il cardinale chi conoscerebbe Bibbiena? Ma eziandio, senza Raffaello, chi conoscerebbe il cardinale?

Da Bibbiena alla Verna, o Alvernia, ci sono 13 chilometri. Per giungervi ci vogliono tre ore e mezzo in vettura e due ore e mezzo o tre a dorso di mulo. Io mi decido per quest'ultimo mezzo di trasporto.

Non sono ancora suonate le sei. La rugiada copre il terreno, una leggiera neb-

biolina si stende sulle parti basse del paesaggio, mentre la trasparenza delle cime è perfetta! C'è la promessa d'una splendida giornata. Ad un tratto, dietro la montagna, presso alla Verna, appare un punto luminoso, poi l'orlo superiore d'un disco infocato, e finalmente il sole in tutta la sua gloria. Dietro a noi, Bibbiena, illuminata dai primi raggi; dinanzi a noi invece, il paesaggio ancora immerso in una specie di crepuscolo.

Per raggiungere la montagna, si comincia col discendere. I contadini che incontriamo parlano della gran festa del 17 settembre, che il sindaco di Firenze, protettore nominale della Verna, onora sovente di sua presenza. Attraversiamo una specie di sobborgo, pieno di frastuono di martelli e del tintinnio di campanelli; è la Via Architetto Mindria. Nella via razzolano le galline e s'aggirano delle vecchierelle, gialle ed allampanate. Sulle case, molte placche d'assicurazione contro gli incendi.

In una delle ultime case ci attende la nostra cavalcatura; intorno al collo, invece di briglia, porta una semplice fune e sul dorso una coperta rappezzata, che tien luogo di sella.

Il conduttore è un giovinottone sui venti anni, tozzo e robusto. Il suo vestiario si compone d'un paio di calzoni, una volta bianchi, d'una giacca azzurra a righe, un cappello nero, unto e sgualcito. Tiene in saccoccia un tozzo di pane nero, destinato al suo asciolvere. La vita non è per tutti color rosa. Questo sventurato fa la strada da Bibbiena alla Verna ogni giorno, e qualche volta anche due volte al giorno; ma questa è una fatica, come diceva lui stesso, da crepare.

Prendendo sul serio la mia parte d'economista, io credo bene di chiedere al mio conduttore quanto potesse costare un mulo come quello che adoperavo. Egli allora, credendo ch'io volessi comperarlo, mi affastella su una quantità di menzogne. Impossibile fargli comprendere, che la mia domanda era per mera curiosità. Dopo prodigi di diplomazia, finisco per sapere che in quei paesi un mulo costa da 120 a 130 lire.

Simile in ciò a tutti i suoi confratelli d'ogni paese, il mulo di Bibbiena si ostina a camminare sull'orlo del fosso, invece che in mezzo della via. Qual Darwin spiegherà tale istinto? Una volta, senza chiedermene il permesso, la mia cavalcatura devia e s'immerge in una pozzanghera sino alle ginocchia. Ma la ragione che lo spingeva a ciò era il desiderio di bere in un cavo d'un tronco d'albero, e l'atavismo non c'entrava per nulla.

Il conduttore, ad ogni nuovo colpo ch'egli assesta sulle parti carnose dell'animale, lo gratifica degli epiteti di furbo, di cane, di birba, ecc. Il bruto è il conduttore, e non l'asino, essere calunniato; e di quest'opinione era pure il grande Vittor Hugo.

La via, più dirupata e meno ben tenuta che a Camaldoli, passa successivamente davanti ad un bosco di castagni e ad una radura, nella quale i carbonai avevano acceso i loro fuochi davanti a due o tre baracche e i cui abitanti mi salutano gentilmente. Un ponte di legno ci permette di varcare il Corsalone, il cui letto è molto spesso scarso d'acqua. Dopo una discesa di pochi minuti, si sale nuovamente i fianchi della montagna, sparsi ora di foreste di quercie, ora di vigne. Finalmente il mazzo di verdura della sommità, così stranamente profilato, ci si avvicina, e mostra le roccie gigantesche che gli servono di base.

A destra si stendono belle praterie d'un verde brillante, vellutato come un tappeto turco, e solcate da sottili rivoletti d'acqua, a sinistra delle roccie. Il gruppo di verzura isolato che si scorge sulla sommità contrasta colla nudità delle cime vicine. La roccia su cui s'erge il convento della Verna forma quasi un immenso muro diritto, forato da una mezza dozzina di finestre, simili a feritoie.

L'orrido della Verna.

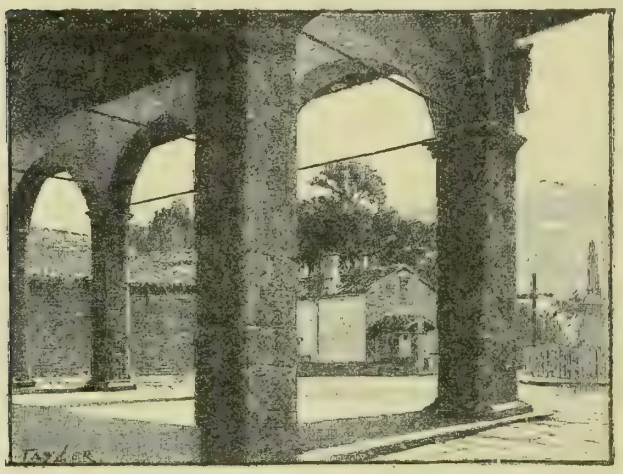
Presepio della scuola dei della Robbia (Convento della Verna).

Siepi di ginepro costeggiano la via che non tarda a restringersi; dei cancelli danno accesso ai prati ed agli orti. Arriviamo a minuscole casette, d'un aspetto miserabile, di cui l'una serve per spaccio di tabacco e l'altra d'albergo. A sinistra è costrutta, in pietra da taglio, la foresteria, destinata alle donne. Più lungi, dei prati, poi le roccie in tutto il loro orrore, a picco, che rinserrano nei loro interstizi degli alberi d'una prodigiosa grossezza. Più in alto ancora il convento. Finalmente, tra gli alberi, la chiesa e gli edifizi annessi. Un cattivo muro circonda la strada, che attraversa dei boschetti di tigli, di quercie e di faggi. L'aria è impregnata dell'acre profumo del timo.

Giungiamo finalmente ai piedi della roccia. Il contrasto fra questi nudi massi inclinati e gli alberi ritti, fieri e frondosi è imponente, grandioso, sublime.

Si scorge una prima cappella, così detta degli uccelli, ricordo d'uno dei miracoli di san Francesco.

Il sentiero metà selciato e metà lastricato continua a salire. Si prende a sinistra e si passa sotto un portone che conduce in un cortile irregolare, formato da parecchi portici a pilastri, tutti accuratamente imbiancati.



Uno dei cortili del convento della Verna.

Qui s'innalza una chiesetta ogivale ad una navata. Innanzi al cancello sono inginocchiate delle suore di carità, che recitano le litanie. Dietro il cancello, che data dal 1717, si scorgono due bassorilievi policromi della scuola dei della Robbia; al fondo, un bassorilievo monocromo grande e bello. Altrove la decorazione è orribile; accanto a quadri moderni, si trovano delle incisioni antiche. Le mura sono imbiancate a calce.

Qui ci troviamo a 1110^{m}89, sul livello del mare. [1]

La grande chiesa del XVI o del XVII secolo comprende una navata senza crociera e cappelle laterali. Non manca di carattere. I confessionali sono alla lettera assediati dalle penitenti — contadine — che portano sul capo un fazzoletto bianco o colorato, annodato sotto il mento.

Alcuni bassorilievi della scuola dei della Robbia, bianchi su fondo azzurro, l'*Annunciazione*, la *Natività*, formano il principale ornamento di questo santuario. Sono d'una gran purezza di stile e d'una gran bellezza d'espressione.

[1] Tratteniamoci qui per ricordare sommariamente la storia d'un santuario molto venerato. San Francesco d'Assisi s'era preso d'affetto per questo sito grandioso, che fu uno dei primi teatri dei suoi miracoli e delle sue visioni. Egli vi fondò nel 1213 un monastero, ch'ebbe uno sviluppo così rapido, che mezzo secolo più tardi, nel 1264, vi si potè inaugurare una chiesa monumentale. Sventuratamente nel 1472 questa chiesa, nonchè gran parte del convento, furono preda d'un incendio. Ecco perchè, malgrado la sua antichità, la Verna possiede così pochi ricordi del passato. Nel 1834 il convento della Verna contava un centinaio di religiosi. In quell'epoca, in certe solennità, offriva l'ospitalità a più di mille pellegrini in una sola volta. Mi si afferma che oggi il numero dei religiosi è circa di centoventi. Io non dubito della santità della loro vita, ma bisogna confessare che il culto dell'arte è in essi molto debole.

L'Ordine di San Francesco tiene fra le sue mani immensi interessi; epperciò i monaci della Verna parlano con un certo disprezzo dei più solitari contemplatori di Vallombrosa o di Camaldoli. Questi sono uomini di studio, quelli uomini di lotta.

Non è già che l'Ordine di San Francesco non abbia lasciata una traccia profonda nel dominio dell'arte; per convincersene basta leggere il *San Francesco*, pubblicato dai RR. PP. Francescani, nella libreria Plon, o quello pubblicato in Germania da Thode; ma se altrove l'arte rivaleggia colla religione, nella Verna questa domina interamente.

Nella corte, all' ingresso del convento stesso, una cappella detta *della Pietà* contiene un altro bassorilievo della stessa Scuola, ma policromo, *Cristo sulle ginocchia della madre.* A questa cappella succede un gran corridoio lastricato, con un tetto in pendìo, e le cui arcate erano per l' addietro aperte. E adorno di affreschi in chiaroscuro, rappresentanti i *Miracoli di san Francesco.* Questo corridoio si chiama il Corridoio delle Stimmate; parecchie donne vi stanno pregando inginocchiate.

Più lungi, all'aria libera, si trova una grotta tappezzata di musco.

Si discende in un'altra grotta, questa sotterra, formata da enormi blocchi naturali, e così bassa, che bisogna curvarsi, per entrarvi; i pellegrini ne baciano divotamente il cancello. In capo a questo corridoio stanno delle cappelle sotterranee, che danno sopra una scala esterna, praticata nei fianchi della roccia; è il luogo da cui il demonio tentò precipitare san Francesco; un cancello di ferro permette di contemplare l'abisso in tutto il suo orrore. In parecchi luoghi questa massa gigantesca è a picco, e ad un'altezza di circa cento metri. Per cornice, il paesaggio che il lettore conosce già; più lungi le alture di Bibbiena e di Poppi. È proprio la roccia cantata da Dante, la roccia situata fra il Tevere e l'Arno, ove il Santo ebbe da Cristo il sigillo supremo, che le sue membra, sembra, conservarono due anni:

Nel crudo sasso tra Tevere ed Arno
Prese da Cristo l'ultimo sigillo
Che le sue membra due anni portarno.

Alle cappelle già descritte ne succedono altre, quasi tutte ornate di opere della scuola dei della Robbia.

Non è facile il prendere note in questi luoghi venerati: i pellegrini lanciano delle occhiate furibonde agli stranieri, che osano abbandonarsi a qualche altro sentimento che non sia quello religioso.

Ritornando indietro attraversiamo dei corridoi bassi e ristretti; poi una corte con due arcate e due piani di loggie scoperte.

La Foresteria ed il convento offrono ben poco interesse. Possiamo attraversarli rapidamente, senza timore di tralasciare qualcuno di quei capolavori, che fanno la gloria di tanti santuari toscani. Non sarà già il quadro d'una ben povera fattura, rappresentante gli *Addii di Luigi XVI alla sua famiglia*, nè l' incisione della celebre composizione di Leone Benonville, la *Morte di san Francesco*, che ci tratterranno. Diamo piuttosto un' occhiata alla camera abitata, in due diverse riprese, da Leone XIII quando era cardinale.

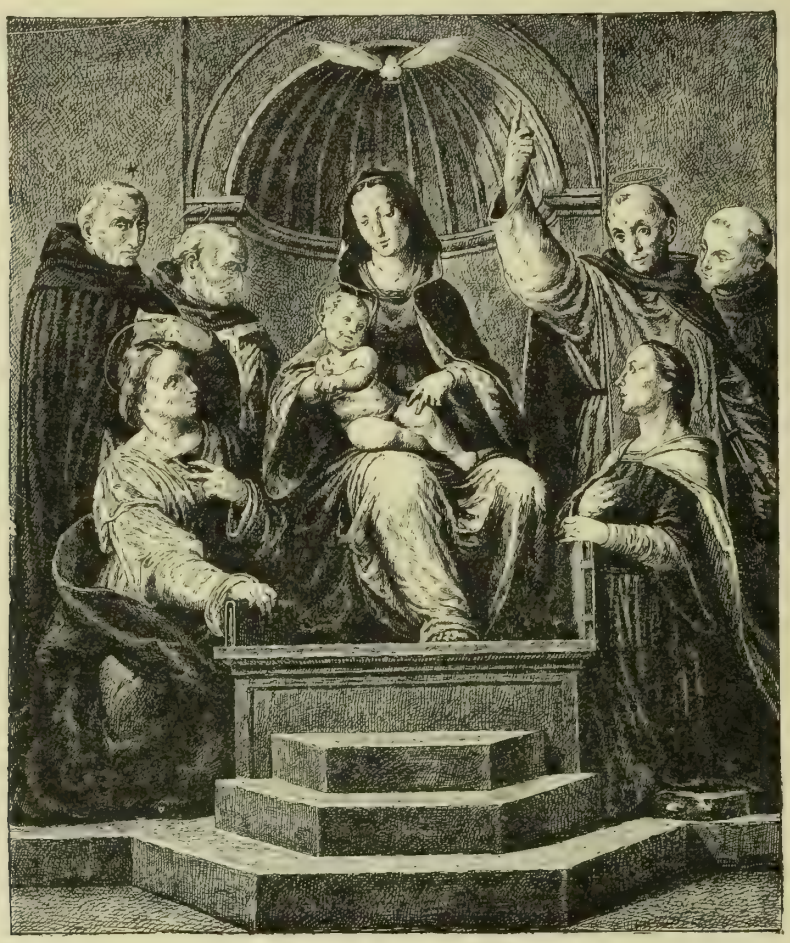
La Foresteria tenuta da laici è ben lungi dal poter essere paragonata all'albergo dei Camaldolesi. Il trattore, che fa grandi preparativi per la festa dell'indomani, e che si aspetta un' affluenza enorme — migliaia di pellegrini — non ha il tempo d' occuparsi d'un singolo forestiero. I monaci, invece, per prepararsi meglio alla solennità, mangiano di magro, mentre una quantità di cibarie li circonda.

In quanto al convento, esso si compone di corridoi lunghi e tetri, contenenti una doppia fila di celle, un centinaio circa, riunite da un tetto comune, appunto come nel convento di San Marco a Firenze; su ogni uscio v'è appiccicata un' incisione, e sopra, un affresco rappresentante dei Santi. Le celle, piccolissime, hanno per mobiglio un letto, una libreria, un inginocchiatoio, due sedie, una tavola ed una sveglia.

La farmacia che non è pubblica, come di solito nei conventi, contiene un *San Michele*, in terra cotta, orribile addirittura. Vi si vede inoltre qualche vaso del XVII se-

colo, colle due mani intrecciate sulla croce e delle iscrizioni farmaceutiche, come " sangue di drago „. Non vi suggerisco chiedere ai monaci di cedervi, neppur a peso d'oro, il più infimo di tali vasi; essi sono molto diffidenti, ed interpreterebbero chi sa come tale domanda.

Uscendo dal convento, si riprende la via che mette ad una specie di piattaforma, dominante le costruzioni. Alcuni pellegrini vi sono occupati a cucinare, all'aria libera. Poco lontano, dei mercanti girovaghi, vendono ogni sorta d'oggetti di divozione: rosari, medaglie, crocifissi, tutto d'un genere molto ordinario. Invano cerco qualche



Santa conversazione, di Fra Paolino (Convento della Madonna del Sasso).

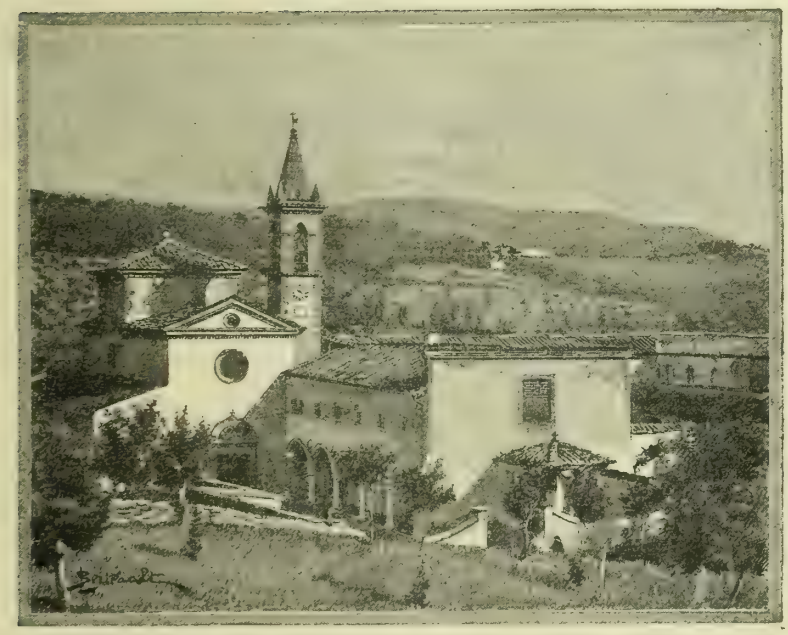
cosetta che porti il sacro nome di Verna, qualche cosa di proprio speciale a quel convento.

Quando mai la religione restringerà di bel nuovo i legami che l'uniscono all'arte? Basterebbe qualche consiglio opportuno, dato da coloro che ne hanno l'autorità.

Per fortuna la natura aggiunge qui la sua opera a quella dell'uomo; essa si compiace di tutti i contrasti: alle nude roccie essa oppose delle roccie tappezzate di musco, ai burroni ed ai precipizii una vegetazione esuberante, ai giganti del regno minerale i giganti del regno vegetale. Gli alberi, quercie e faggi, che crescono ovunque persino nei crepacci, sono d'una mirabile imponenza, d'una straordinaria maestà. Non mi sorprenderei se qualcuna fra quelle piante contasse cinque o sei cento anni d'età. Sulle roccie si confondono le ortiche colle more selvatiche; un asino pascola tranquil-

lamente, legato ad un albero. Dei buoi, grigi, s'aggirano in mezzo ai blocchi, quasi confondendosi con essi. Dovunque, in quest'insuperabile Toscana, i più venerandi ricordi si uniscono a quadri pieni di freschezza e d'interesse.

Ritornando a Bibbiena, ci tratteniamo innanzi al convento della Madonna del Sasso, fondato nel 1347, ricostrutto nel 1486 e consacrato nel 1501. Da questo piccolo santuario — ricco d'opere dell'epoca migliore e di cui ebbi già altrove occasione di parlare — spira un indicibile profumo d'arte e di poesia.



Il convento della Madonna del Sasso.

Rive del torrente presso Chianti.

DI QUA E DI LÀ.

" .... Les tombeaux attirants où dort parmi ses armes
Le guerrier d'Étrurie, où les longs corps, parés
D'or pâle et d'argent noir, reposent, de leurs charmes
Couronnent Chiusi, ville chère au cyprès. „

(Elena Vacaresco).

Angioli dei della Robbia.

Prato e Pistoia. — San Gemignano e Volterra. — Chiusi. — Borgo San Sepolcro. — Cortona.

Le città della Toscana stanno pigiate le une colle altre come uno sciame di api, eppure ognuna ha il suo carattere speciale! Quanti ricordi storici ovunque, quante preziose manifestazioni artistiche! Qui c'è il Monte San Savino, dotato da Antonio da San Gallo il Vecchio d'un magnifico municipio e d'una quantità di palazzi; là, Castiglione Fiorentino, cogli affreschi di Benozzo Gozzoli; Piombino, una delle ultime tappe di quel grande pittore quale fu il Sodoma; senza parlare poi di Grosseto e di Massa Marittima, di Pescia, di San Miniato dei Tedeschi, della ricca ma troppo moderna Livorno, col suo porto, il suo molo e la statua del granduca Ferdinando I, nè d'intere regioni ove c'è tutto da scoprire:

il Mugello, la Versiglia, il paese di Chianti, Valdarno. Occorrerebbero volumi interi per descrivere tanti siti incantevoli, tante meraviglie dell'arte; tentiamo tuttavia, poichè abbiamo ancora alcune pagine a nostra disposizione, di far conoscere quelle città che veramente sarebbe imperdonabile sacrificare.

Ecco prima di tutto, quasi alle porte di Firenze, Prato, così vivace ed industriosa. Grazie al tram a vapore il percorso occupa pochissimo tempo; soltanto due stazioni lo separano dalla metropoli: Peretola e Campi.

Le vicinanze di Prato sono ricchissime: davanti a noi si stende un'immensa ortaglia tutta a gelsi, ad ulivi ed a pomidoro.

La città è posta ai piedi d'imponenti montagne, la cui catena più sporgente termina con una specie di promontorio coronato d'un edificio dalle linee monumentali; nel punto ove cessano i primi contrafforti comincia un'altra linea. Diverse ville rallegrano

La piazza del Duomo di Pistoja.

tali masse d'un'altezza veramente rispettabile. Sotto le mura della città — non si può in coscienza chiamarle bastioni — scorre un fiume abbastanza largo, il Bisenzio che ha reso necessaria la costruzione d'un ponte a cinque archi destinato alla ferrovia. Come tutti i fiumi della Toscana, il Bisenzio è asciutto per tre quarti dell'anno.

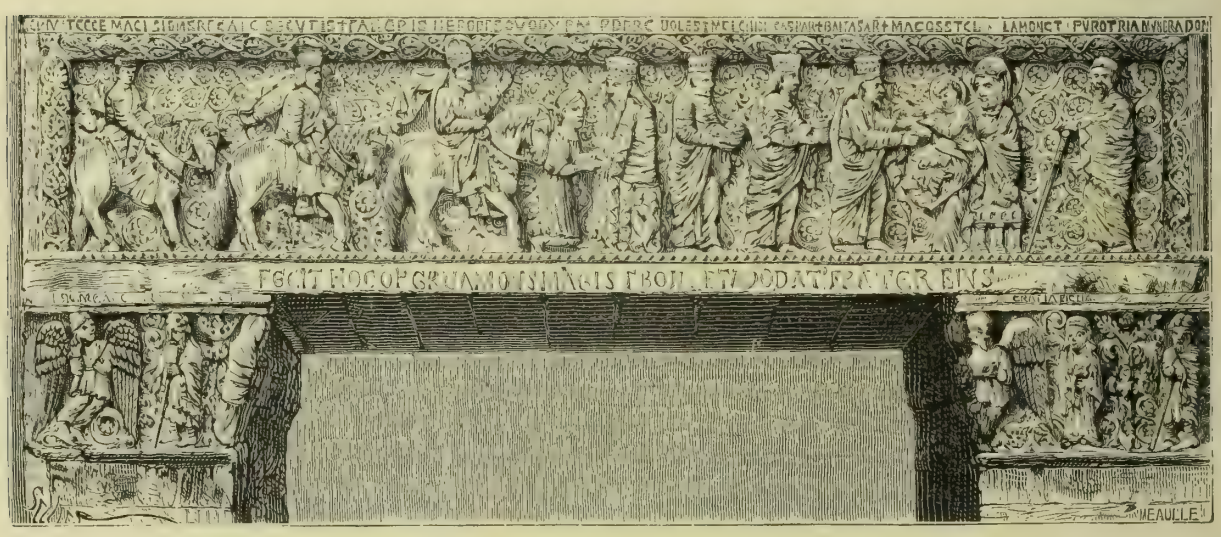
Una strada moderna lastricata (non selciata: i pedoni ci guadagnano nel cambio), e d'aspetto allegro, conduce dalla stazione alla piazza principale. Le case hanno un'impronta fiorentina spiccata: pianterreno di pietre da taglio grigie, finestre con griglie verdi. Il municipio non trascura nulla per tenere la città al corrente dei progressi della civiltà moderna, senza sacrificare le tradizioni locali. Sui becchi del gas stanno gli stemmi comunali; gli spazzini delle vie portano un berretto coll'iscrizione: "Nettezza pubblica„. Poco ci manca che non aggiungano la formula: "Senatus populusque Pratensis.„

La popolazione sembra attiva più che affaccendata; ovunque, nelle vie e nelle piazze, le donne del popolo s'aggirano intrecciando paglia. I tipi hanno tuttavia alcun che di meschino e di mesto; la tinta è alquanto terrea e sofferente. Qual differenza dalla ro-

busta e rigogliosa bellezza romana! È inutile ripetere che anche qui ogni traccia di costume nazionale è scomparsa.

La cattedrale di Prato è di piccole dimensioni e la sua facciata semplicissima non ha altro ornamento che le file di marmo bianco e nero alternatamente disposte, che una terra cotta di Andrea della Robbia, *la Madonna tra Santo Stefano e San Lorenzo*, e il pergamo scolpito da Donatello e Michelozzo (terminato nel 1438), uno dei rari esempi di pergami esterni; la sua danza di putti, meravigliosa per la spontaneità e lo slancio, illumina come un raggio di sole un edificio così tozzo.

L'interno comprende tre navate, le cui arcate, composte, come per la facciata, di file di pietre alternativamente bianche e nere, s'appoggiano su colonne eccessivamente massiccie. I muri sono d'una nudità spiacevole; una semplice tinta bianca fa le veci di qualsiasi decorazione. Nessuna cappella laterale, tranne quella della Cintola della Vergine. Le finestre strettissime, praticate soltanto sull'alto, lasciano entrare una luce molto scarsa. Ma in compenso a simili lacune od imperfezioni possiamo ammirare più d'un capo d'arte. La bellissima cancellata in ferro lavorato assicura l'immortalità ai nomi di



L'adorazione dei Re Magi, di Gruamonte (Porta della chiesa di Sant'Andrea a Pistoja).

Bruno di ser Lapo (1444) e di Pasquino da Montepulciano (1461). Gli affreschi del coro, la *Storia di San Giovanni Battista e di Santo Stefano* mostrano una volta di più il raro talento di Fra Filippo Lippi. Se il colorito è fredduccio, l'insieme seduce per un misto di calma e d'animazione; l'aria circola liberamente in questi gruppi così graziosamente disposti; gli atteggiamenti sono pieni di spontaneità, i tipi vivaci e piccanti. (Non si può parlare così del pergamo scolpito da Antonio Rossellino e Mino da Fiesole: è una specie di calice gigantesco, d'un pessimo gusto). Poi ovunque statue od affreschi di trecentisti e di quattrocentisti, una *Vergine col Bambino* di Giovanni da Pisa, pitture religiose di Starnina, di Antonio della Vite, di Agnolo Gaddi: abbastanza da fornire un museo.

Ma bisogna saper limitarsi; per questo mi trattengo dall'invitare il lettore a seguirmi nella bella biblioteca comunale, la Roncionana, o nel Museo di cui i quadri di Fra Filippo Lippi sono il principale ornamento. Ma com'è possibile non dare uno sguardo al fiero Palazzo Pretorio del secolo XIV, disgraziatamente ritoccato, o alla chiesa della Madonna delle Carceri (1485-1491), così pura, così armonica, il capolavoro di Giuliano da San Gallo?

Il Palazzo Pubblico a San Gemignano.

Da Prato, la ferrovia da Firenze a Bologna ci trasporta in meno di mezz'ora a Pistoia. La città mantiene ben più che non prometta: considerando il complesso delle vie e delle piazze, un po' sonnolente, che si stendono regolari ai piedi dell'Appennino, non si sospetterebbe un tal cumulo di documenti d'arte. Se non v'ha alcun monumento che ci riporti all'epoca in cui Catilina perdette la vita nella battaglia da lui data in quei luoghi alle milizie consolari, l'ira dei Guelfi e dei Ghibellini v'è rappresentata da costruzioni e da sculture molto caratteristiche ed interessanti. Durante tale periodo, Pistoia è, come Lucca, tributaria di Pisa. I suoi edifizi religiosi appartengono quasi tutti al Rinascimento romano, inaugurato dalla sua potente vicina; vedasi la cattedrale colle sue belle file d'archi, il campanile così saldo e monumentale, il battistero a file di marmo bianco e nero, di eleganti capitelli, su cui vediamo dei bimbi folleggiare tra il fogliame. Le chiese di Pistoia però sono meno frastagliate di quelle di Lucca; si riconosce la prossimità di Firenze da una certa qual ripugnanza ad ogni esagerazione. Il corpo dell'edificio appare solido e stabile, mentre gli archi e le colonnette si acconciano al loro vero scopo, a servire cioè di ornamento (cattedrale, chiesa Sant'Andrea, San Paolo, San Pietro Maggiore); solo la chiesa di San Giovanni fuori città sparisce sotto una serie intrecciata d'arcate. A tali austere creazioni fa riscontro la ricca ed armonica chiesa dell'Umiltà, costrutta dal 1494 al 1509 da un figlio del paese, Ventura Vitoni, uno dei più eminenti tra i discepoli di Bramante.

Nei monumenti civili — il Palazzo degli Anziani e il Palazzo Pretorio — ricompaiono le forti convinzioni e la fierezza proprie a queste città toscane del medio evo, bellicose quanto industriose. Nulla contrasta di più colle eleganze del Rinascimento. Al Palazzo Pretorio, sui massicci pilastri del cortile, una serie splendidissima di stemmi in pietra conserva sino ai giorni nostri il ricordo di tante famiglie animate dalla passione più veemente per le cose pubbliche e penetrate d'ogni virtù domestica. Altrove i bracciali e i portafanali, fissati nei muri, o le inferriate delle finestre ricordano l'abilità spiegata da Pistoia dopo il medio evo nell'industria del ferro lavorato e nella costruzione delle armi! Infatti non diede essa il suo nome alle pistole?

Ma la gloria vera di Pistoia consiste nelle sue sculture: dal secolo XII al XVI, i capofila della Scuola toscana, Giovanni Pisano e Guglielmo d'Agnello, i fratelli Rossellino e Verrocchio, finalmente gli ultimi rappresentanti della scuola dei della Robbia, vi accumulano incessantemente statue e bassorilievi, pergami, tabernacoli, fonti battesimali e mausolei. Quale gradazione in questa lunga serie, ove non manca neppur un anello alla catena! Come punto di partenza gli informi bassorilievi scolpiti da Gruamonte sulle porte di San Giovanni *fuor civitas* (1162) e di Sant'Andrea (*Adorazione dei Magi*, 1166) o quelli del pulpito della chiesa di San Michele a Groppoli, a qualche distanza da Pistoia, veri lavori di scalpellini e non di scultori!

Occorre quasi un secolo di studii perchè Guido da Como giunga a dare al suo pergamo della chiesa San Bartolomeo (1250), un'apparenza di chiarezza e di ritmo; e tuttavia l'insieme v'è ancora terribilmente jeratico. Ricordiamo però nell'attivo di tal maestro un'intuizione dell'antichità classica: il suo Angelo dell'*Annunciazione* ricorda i modelli che imitava verso la stessa epoca il suo vicino Niccolò Pisano.

Non trattasi d'un incontro fortuito: a qualche distanza di tempo (verso il 1270), uno dei più eminenti discepoli di Niccolò, Fra Guglielmo d'Agnello, fu chiamato a Pistoia per scolpirvi il pergamo della chiesa San Giovanni *fuor civitas*. I bassorilievi che lo ornano (*Scene del Vangelo*, *Giudizio finale*) si distinguono per una dignità che non

esclude il valore. Fra Guglielmo era un vero erede degli antichi: gli Angeli dell'*Ascensione* sembrano tolti da qualche sarcofago romano dell'epoca migliore.

Al principio del secolo seguente entra in scena a sua volta Giovanni da Pisa e crea il pulpito della chiesa di Sant'Andrea (terminata nel 1301), quivi traspare la foga propria al maestro, come pure la sua frivolezza; come nel suo pulpito di Pisa, egli si mostra ad un tempo violento e superficiale, brutale ed eloquente; dei lampi di genio si confondono ad errori grossolani in materia di gusto. Ma che importa? È rotto l'incanto! Grazie a Giovanni da Pisa, la scultura italiana aveva ritrovato il linguaggio della passione.

Alle sculture in marmo fa riscontro quella meraviglia d'oreficeria ch'è il paliotto d'altare di San Giacomo (sacristia della cattedrale). Cinque o sei generazioni d'artisti si dedicarono dal 1314 al 1466 a quest'opera monumentale che non ha assorbito meno di 223 chilogrammi d'argento. Statuette, bassorilievi cesellati, smalti, tutto fu messo

Il Palazzo Pubblico di Volterra.

in opera per renderlo più splendido. La molteplicità dei collaboratori spiega troppo bene le disparità dell'esecuzione. Se il bassorilievo centrale, opera d'un figlio del paese, l'orefice Ognibene (1316, *Scene del Vangelo*), tradisce l'imbarazzo d'un maestro, diviso tra i ricordi del medio evo e l'influenza di Giotto, se le *Scene della Bibbia*, del Fiorentino Pietro (1357), peccano di ruvidezza, — la *Storia di san Giovanni Battista*, interpretata da un altro Fiorentino, Leonardo di San Giovanni (1366), ci attira per l'ampiezza dei panneggiamenti, la nobiltà degli atteggiamenti e delle espressioni. Al principio del secolo XV, il grande Brunellesco non isdegnò d'arricchire di due figure quell'ampio lavoro collettivo, come ci dimostra recentemente il suo biografo, il valente Fabriczy.

Con un pensiero commovente i Pistoiesi associarono la scultura alla beneficenza, chiedendo agli ultimi rappresentanti della Scuola dei della Robbia di ornare l'Ospedale del Ceppo. Quale felice ispirazione! Meglio dei luoghi destinati alle allegre riunioni profane, è giusto abbellire e rallegrare gli asili dei sofferenti! E così fecero i fondatori dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze, come pure quelli dell'Ospedale Maggiore di Milano, senza parlare poi di simili stabilmenti a Siena, a Roma (San Spirito), e in

Sant'Agostino, di Benozzo Gozzoli (San Gemignano).

molte altre città d'Italia. Come pure non si può lodare mai abbastanza la scelta dei soggetti destinati ad abbellire il fregio del Ceppo, cioè le *Sette Opere di Misericordia.* Se gli autori di questo vasto poema in terra cotta, e tra questi Santi Buglione, a cui spetta, a quanto pare, la parte del leone, hanno sacrificato troppo al gusto pittoresco, bisogna però convenire che i difetti sono sensibili solo considerando davvicino tali lavori; il che non accade al Ceppo ove hanno per cornice le modanature dell'architettura e si svolgono ampiamente al di sopra d'un elegante porticato, all'altezza voluta.

Da Pistoia ritorniamo a Firenze per giungere, passando da San Donnino, Montelupo, Empoli, alla stazione di Poggibonsi, donde ci dirigeremo a San Gemignano o Gimignano, la città dalle belle torri.

Alla stazione di Poggibonsi, molte vetture aspettano impazienti di condurre il forestiero, per sole due lire, a San Gemignano, tratto di strada che richiede almeno un'ora o un'ora e un quarto.

Poggibonsi per sè stesso non ha nulla che richiami l'attenzione; noterò soltanto che questa insignificante borgata possiede una tipografia. Ma i dintorni sono irregolari e pittoreschi. Si segue per un po' una via ben tenuta, costeggiata da pali telegrafici e su cui dei buoi trascinano rassegnati dei carri dipinti in rosso. A sinistra, sopra una collina, una villa spaziosa in mezzo ad una lussureggiante vegetazione e ad alberi d'ogni specie: è la villa Ricasoli, residenza del celebre uomo di Stato, il barone di Ferro, come si soleva chiamarlo. Le viti attaccate agli alberi portano degli enormi grappoli di uva nera e bianca; i campi di grano dimostrano la fertilità del suolo, che non è sassoso come in altre parti della Toscana. Alcuni branchi di pecore pascolano di qua e di là. Si disegnano da lontano le alte montagne, mentre presso a noi, sulla cima d'una montagnola, si rizza fieramente San Gemignano dalle belle torri. Di tratto in tratto un bel cipresso, dei gelsi, delle betulle, delle siepi di more selvatiche e di bacche rosse. La via descrive dei giri innumerevoli, e San Gemignano, ch'io credevo d'aver già raggiunto, scompare di bel nuovo. Poi come per incanto le torri si drizzano a noi dinanzi in tutta la loro maestà, salvo a sparire da capo. Dopo circa mezz'ora la salita comincia attraverso giri più numerosi ancora di prima. Ma a misura che ci avviciniamo, pare che la città si allontani sempre più. È un vero giochetto. Ai gelsi succedono ora gli ulivi il cui colore grigio contrasta col verde brillante della vegetazione che ci circonda. Senza dubbio la montagna è troppo erta: perciò in luogo di fare l'ingresso in città pel davanti bisogna pazientare sinchè le si giunga dietro.

Le fortificazioni, imponenti e pittoresche, sono fiancheggiate da parecchie torri gotiche, rotonde, coronate di merlature. Dei mucchi d'erba crescono negli interstizi e dei piccioni vengono a cercarvi un asilo.

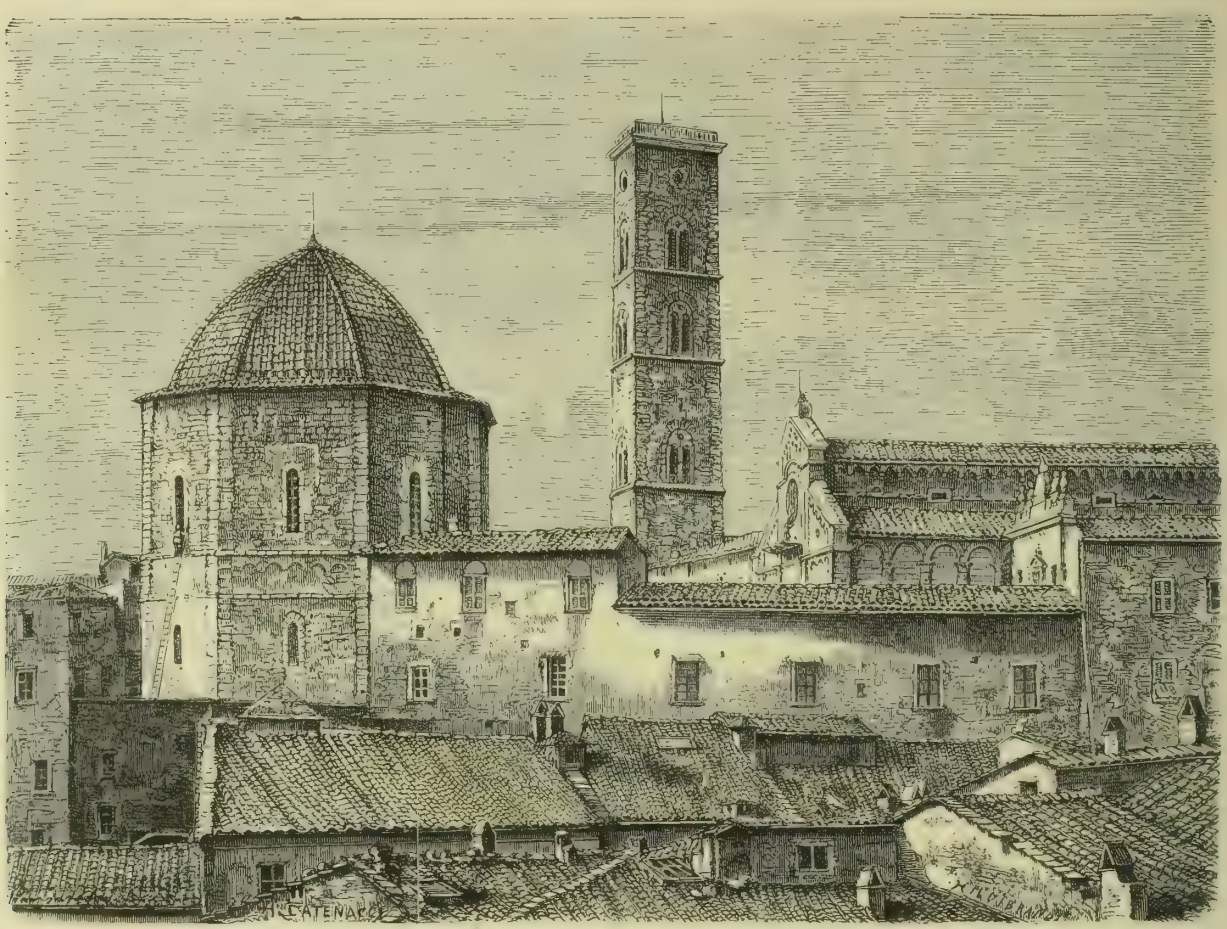
Dalla piazza che stendesi innanzi alla porta, dalla parte di Poggibonsi — la piazza Cavour — guernita di banchine di pietra, godesi d'una vista magnifica: innumerevoli montagnole verdeggianti si stendono innanzi allo spettatore; talora una casetta mitiga la severità del panorama.

San Gemignano è una città d'altri tempi. Le sue vie lastricate sfidano i mezzi di locomozione moderni. Però, come ogni città italiana che si rispetti, San Gemignano ha il suo corso: la via San Giovanni, ch'è abbastanza regolare. Quivi le case sono antiche ed alcune offrono dei graziosi disegni d'ornato in mattoni. Quanto ai sobborghi,

La Piazza della Giustizia a Volterra.

essi hanno perduto quasi ogni carattere. La popolazione è gentilissima; operai e contadini salutano sempre il forestiero.

La piazza della Cattedrale o del Municipio, oggi piazza Vittorio Emanuele, si stende ai piedi d'una collinetta a cui si giunge seguendo la Via della Rocca: sembra che questa piazza sia stata per l'addietro protetta da una prima cinta. Quanto alla collinetta, essa è coperta d' alberi tra cui si scorgono degli avanzi di bastioni. Passate da una casa privata e vi trovate in un orto a cui servono di recinto gli avanzi dell'antica fortezza. Una scaletta in mattoni conduce ad un terrazzino, dall'alto del quale lo sguardo abbraccia tutta intera la contrada, montagne a perdita d' occhio, orizzonti



Il Battistero, il Campanile e il Duomo di Volterra.

infiniti, in lontananza Certaldo, ecc. Quale peccato che una pioggia dirotta c'impedisca al momento di apprezzare simile spettacolo!

L'Albergo Giusti, o Locanda della Piazza, posto in piazza, è più che modesto. Un'oscura scaletta conduce al primo piano, ove trovasi la sala da pranzo, adorna d'affreschi rappresentanti paesaggi addirittura infantili; alle pareti alcuni quadri antichi da vendere; sulla tavola una tovaglia rammendata.

Se Pistoia fu ospitale agli scultori, San Gemignano non lo fu meno coi pittori: alla cattedrale o Collegiata, o Pieve, il pittore senese Berna († 1381), ha illustrato il *Vangelo* con una serie d'affreschi, ricchi d'atteggiamenti drammatici e di piccanti quadri di genere, mentre un altro senese — questi del secolo XV — Domenico di Bartolo, ha riprodotte le scene della *Genesi*. Nel coro un'*Incoronazione della Vergine* di Piero del

Pollajuolo, e una *Santa Conversazione* di Benozzo Gozzoli. Una cappella dello stesso santuario ci offre la *Storia di santa Fina* di Domenico Ghirlandajo. Al Palazzo comunale poi ammireremo la *Vergine* di Lippo Memmi, l'*Annunciazione* di Filippino Lippi e la *Vergine in gloria* del Pinturicchio, d'un colorito intenso. La chiesa di Sant'Agostino finalmente si onora del magnifico ciclo della *Vita di sant'Agostino*, creazione del Gozzoli, il narratore, l'incantatore per eccellenza. Quale regalo agli occhi, quali emozioni all'anima! È la primavera resa eterna in quest'umile chiesa dall'unica navata, senza cappelle laterali, senza crociera e col suo soffitto semplicissimo.

Dinanzi a simili meraviglie si dimenticano le opere di scultura, eppure più d'un altare ha per autore Benedetto da Majano, l'eminente quattrocentista fiorentino.

La Biblioteca comunale merita una visita. Fondata circa una ventina d'anni sono, grazie all'iniziativa d'uno di quegli eruditi che non mancano in Italia, lo studioso Nomi, essa possiede oggi circa 10 000 volumi, tra i quali dei manoscritti interessanti, come la *Vita di Carlomagno*, proveniente dalla biblioteca del duca Federico d'Urbino. Con un bilancio di 200 franchi, questo indimenticabile Nomi sa operare ogni specie di miracoli, ricordando la moltiplicazione dei pani.

Due vie si offrono al viaggiatore per recarsi a Volterra: egli può andarvi o in vettura da Poggibonsi o da San Gemignano (in tre o quattr'ore), oppure colla ferrovia, da Cecina, stazione della linea che da Pisa va a Grosseto.

La città, situata su alture, unisce, senza confonderle, le vestigia del medio evo — battistero, cattedrale romana, palazzo municipale del secolo XIII — a quelle dell'antichità etrusca: porta dell'Arco, bastioni dai blocchi giganteschi, tombe, bronzi, sculture d'alabastro (l'odioso alabastro!), vasi, vetri del Museo. Le une valgono le altre.

Malgrado il lavoro prodigioso compiutosi nel corso dei secoli in quest'angolo di terra così progredito, che chiamasi la Toscana, il ricordo dei suoi primi colonizzatori, gli Etruschi, continua tuttavia a librarsi sopra una serie di città: esso imprime loro un certo qual carattere di forza e di severità; Fiesole e Chiusi, Volterra, Arezzo e Cortona, per quanto popolati di capolavori del medio evo e del Rinascimento, non cessano di apparirci come lucumonie dell'antica Etruria. A mala pena l'opera dei Romani figura alquanto innanzi ai loro giganteschi muri di cinta, innanzi alle pitture delle loro tombe, innanzi alle terre cotte o ai bronzi che si vanno scavando; essa non offre ad uno stesso grado la convinzione propria agli iniziatori da loro vinti e sottomessi.

Il Rinascimento, malgrado il suo potere di seduzione, non riuscì a dare a Volterra un aspetto più ridente. Invano Mino da Fiesole, i della Robbia, Andrea Sansovino, Ghirlandajo, Signorelli, Pontormo, Ammanati, vi lasciarono le traccie del loro passaggio; l'insieme della città conserva sempre la sua aria feroce. In questi luoghi non si sacrificò giammai alle Grazie. Ritornandocene indietro da Poggibonsi giungeremo a Siena e di qui a Chiusi, la città etrusca per eccellenza, ove tutto, rovine, tipo degli abitanti, nome delle vie, ci riporta ad un passato di circa 2500 anni. Non ripeterò qui lo schizzo già altrove pubblicato, e il lettore guadagnerà nel cambio, poichè gli offro in compenso la quartina, in cui l'autrice dei *Canti d'aurora* e dell'*Anima serena*, Elena Vacaresco cioè, ha compendiato tutto questo mondo di memorie. (V. principio del capitolo).

Un ultimo ciclo di gite ci condurrà da Arezzo a Borgo San Sepolcro, e finalmente a Cortona.

Io fui probabilmente l'ultimo viaggiatore che percorse in vettura le 23 miglia che

separano Arezzo da Borgo San Sepolcro; da una decina d'anni a questa parte una strada ferrata permette di superare in poco più di due ore la distanza tra le due città. Peccato, perchè la lunga via della montagna che passa per la pittoresca cittaduzza d'Anghiari, resa immortale dalla battaglia del 1440, e che ci conduce sulle rive del Tevere, non manca di seduzioni e d'incanto.

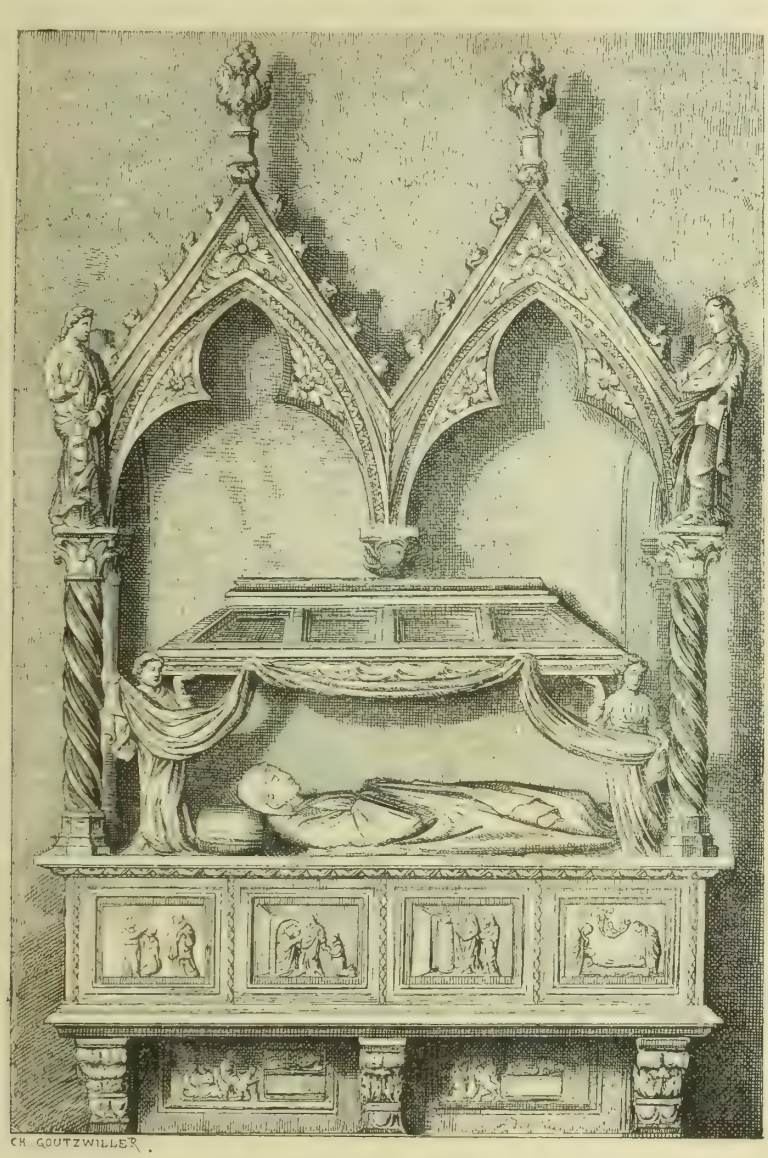
Borgo San Sepolcro è una città singolarmente regolare, viste le tradizioni di tali contrade, come pure gli accidenti, d'altronde abbastanza leggieri, del terreno. Essa è tuttavia pittoresca e graziosa. Qui la Via Maestra, larga ed animata, accuratamente tenuta,

La via maestra a Borgo San Sepolcro.

in cui i palazzi del Rinascimento, degli edifici solidi, ampi, s'alternano colle case borghesi, comodissime, ove il mattone (che annuncia la vicinanza dell'Umbria) si sposa alla pietra da taglio; là vie deserte con mucchi di vasellami rotti e di colli di bottiglie, che finiranno col formare, come a Roma, un altro Monte Testaccio. Negli intervalli, degli angoli deliziosi; gli uni ornati di giardini pensili, coltivati con cura e popolati di lauri; gli altri di giardini incolti, pieni di erbe inutili, di fiori selvatici. Talora all'estremo d'una via, per isfondo la montagna, effetto simile a quelli di Firenze. Per riempire tale cornice, una popolazione che va e viene, senz'agitarsi troppo; sull'uscio, delle donne che filano. La piazza del Municipio con edifizi imponenti — il

Duomo, il Palazzo pubblico, la posta, ecc., ecc. — ha davvero del carattere. Il Palazzo pubblico colla Pretura del Mandamento e la R. Delegazione di Sicurezza, è costrutto in stile antico e con pietre da taglio; e vecchi stemmi di terracotta colorata lo decorano.

Lasciando da parte una quantità d'opere d'arte interessantissime ma di second'ordine, il viaggiatore dovrà dedicarsi alla *Risurrezione di Cristo*, dipinta ad affresco dal più glorioso dei figli di Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca († 1492), in una delle sale del Palazzo pubblico. Con questa pagina sublime, Pietro ha segnato la



La tomba di Santa Margherita a Cortona.

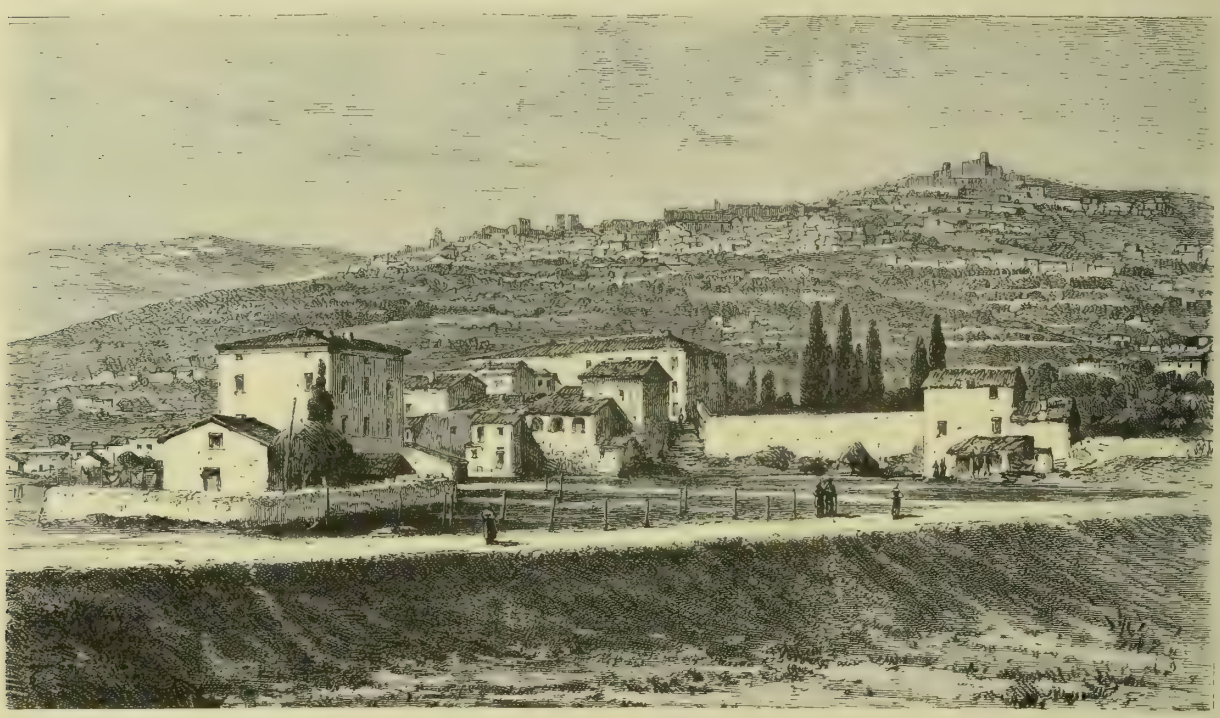
via al grande Andrea Mantegna, che gli fece l'onore d'imitarlo nel suo quadro del Museo di Tours.[1]

A Cortona, le mura pelasgiche, i bronzi del Museo, la grotta di Pitagora ci riportano ai ricordi dell'austera civiltà etrusca, mentre il Rinascimento vanta due grandi artisti: Frate Angelico a cui l'antica lucumonia offerse ospitalità per otto o dieci anni circa,

[1] Vedi l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. I, p. 344; t. II, p. 593.

e Luca Signorelli a cui diede i natali; senza parlare poi d'un altro celebre pittore il brillante e frivolo Pietro da Cortona. In questa città così raramente visitata e sprovvista già da anni, affermasi, di qualsiasi albergo (io ebbi l'ospitalità più cordiale alla Stella d'oro), si può passare delle intere giornate studiando i quadri delle chiese, e le ricchezze della biblioteca, diretta dal colto Mancini, il biografo di L. B. Alberti. Se si sale sull'altura che domina la città, questa stessa costrutta sopra una collinetta, vi trovate innanzi ad una chiesa, disgraziatamente rimodernata, che ci farà ricordare l'interessante figura di Santa Margherita da Cortona. Se si discende dal lato della ferrovia si subirà il fascino della chiesa della Madonna del Calcinaio una delle più armoniche creazioni dell'architetto senese Francesco di Giorgio Martini.

La posizione di Cortona è degna dell'opera creata dalle mani dell'uomo. Rientrato nella mia stanza, al momento di chiudere la finestra, mi sento affascinato, abbagliato



Veduta di Cortona, dalla ferrovia.

dall'incantevole e grandioso paesaggio che si stende innanzi a me, nel silenzio della notte. Tosto al disotto dell'albergo, la massa oscura della montagna di Cortona, coi suoi ulivi ed i suoi burroni; più lungi un'immensa pianura, solcata dalla ferrovia, e dalla strada maestra, e coltivata come un giardino; vi si discernono perfettamente le case, ed i mucchi di fieno che s'alternano alle lunghe file d'olmi guerniti di vigneti; al fondo un'imponente catena di collinette; gli ultimi contrafforti d'un'altra catena che vengono a morire sulle rive del lago Trasimeno, di cui non si scorge che un'estremità, ove si riflette la luce calma ed argentea della luna, completano tale quadro, dovrei dire meglio tale sinfonia d'una seduzione ineffabile.

Ritornando al nostro punto di partenza — Pisa — per giungere nell'Alta Italia, impariamo a conoscere la pittoresca cittaduzza detta Pietrasanta, uno dei centri dell'industria del marmo. La città spicca sopra un fondo di montagne boscose, a cui un

muro a merli, l'antica Rocca, e alcune fabbriche danno una cert'aria imponente. Si penetra in città da un'antica porta munita di feritoie e di merli. La Piazza del Duomo, che tosto ci si offre alla vista, colpisce per le sue costruzioni monumentali: la Cattedrale, la chiesa di Sant'Agostino, il municipio e la pretura. Dobbiamo resistere alla tentazione di descrivere le opere d'arte simpaticissime che ornano il Duomo: pergamo, pile dell'acqua santa, candelabri di marmo, dagli eleganti profili, ma un po' asciutti, dovuti agli Stagi, gli scultori abilissimi del XVI secolo, oriundi di Pietrasanta; capitelli scolpiti da Nicola Civitali, di Lucca; bronzi della scuola di Gianbologna, magnifici ricami del Rinascimento.

Giunto al termine di questa lunga, eppure così incompleta descrizione della Toscana, io sento il bisogno di formulare ciò che sarei quasi tentato di chiamare la morale del mio argomento. La nostra visita ai venerati santuari di Monte Oliveto, di Vallambrosa, di Camaldoli e della Verna, c'iniziò all'espansione degli ordini monastici durante il medio evo, e fece in noi rivivere i nomi di san Gualberto, di san Romualdo, di san Francesco d'Assisi. Abbiamo visto pure l'Assistenza pubblica, o l'insegnamento popolare organizzati a cura del municipio, mentre i Medici favorivano l'alta cultura intellettuale. Talora, nelle nostre scorribande, abbiamo potuto citare i passi di Dante, talora evocare il ricordo dei grandi avvenimenti storici di cui fu teatro la Toscana. Poi assistemmo ai prodromi del Rinascimento, alle sue prime manifestazioni, alla sua apoteosi, e disgraziatamente anche al suo declinare. Pisa, Siena e Firenze ci consentirono di segnare tre importantissime tappe nello sviluppo dell'arte: Pisa serve di culla a questo primo Rinascimento romanzo che s'è affermato con tanto splendore nel secolo XI e nel XII nell'architettura, nel XIII secolo nella scultura; Siena rappresenta le aspirazioni del medio evo gotico col suo misticismo; Firenze finalmente ha la gloria di compiere quella grande rivoluzione che fu il Rinascimento; essa rinnova la letteratura, la scienza, l'arte che aprono le porte alla civiltà moderna. Trattasi più che d'una serie di capolavori; trattasi d'una pagina degli annali dell'umanità, che si presenta in quest'angolo di terra alla vista d'ogni essere pensante.

Il Padre Eterno, opera dei della Robbia (Convento della Verna).

Il portico di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo.

INDICE DELLE INCISIONI

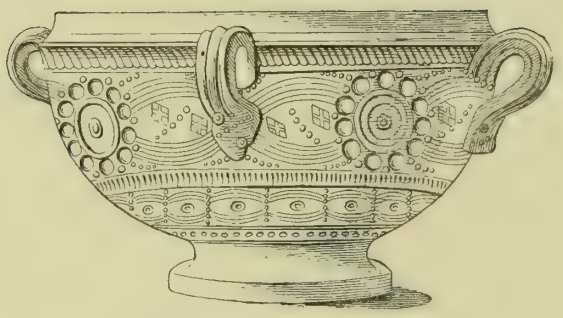
	Pag.
Il sarcofago di Fedra ed Ippolito, studiato da Niccolò Pisano	1
Il lampadario del Duomo	ivi
Il Lungarno di Pisa	5
Un confratello della Misericordia	7
L'Annunciazione (frammento della porta di Gianbologna)	8
Duomo di Pisa	9
La porta di Bonanno (frammento)	11
L'interno del Duomo	13
Santa Caterina d'Alessandria, di Andrea del Sarto	14
Un funerale in Toscana	17
Rosone della vasca del Battistero	19
L'adorazione dei Magi, di Niccolò da Pisa	20
La Torre pendente, a Pisa	21
Il pulpito del Battistero, di Niccolò da Pisa	24
Portico del Camposanto	25
La Vergine col Bambino, di Giovanni da Pisa	27
Vaso bacchico	ivi
Mausoleo dell'imperatore Enrico VII	29
Il Camposanto di Pisa	32
L'Inconsolabile, del Bartolini	34
Il Giudizio finale	35
Il Trionfo della Morte (frammento)	36, 37
La costruzione della Torre di Babele, frammento di Benozzo Gozzoli	40, 41
Frammento d'uno dei miracoli di san Raniero	42
L'ebbrezza di Noè, frammento di Benozzo Gozzoli	43, 44
La Vergognosa, di Benozzo Gozzoli	45
Facciata della chiesa di Santa Caterina	46
Il palazzo della Carovana	49
Statua di Ferdinando I	52
Le catene dell'antico porto e la statua di Giovanni da Pisa al Camposanto	53
La casa di Galileo	54
Il palazzo Lanfreducci-Upezzinghi	55
La chiesa di Santa Maria della Spina	56
La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno	57
La Madonna, di Nino Pisano	58
La tomba d'Ilaria del Caretto, di J. Della Quercia	59
Il tabernacolo di Civitali	ivi
Il ponte della Maddalena, presso Lucca	61
La chiesa di Santa Maria fuori le mura	63
La basilica di San Frediano	65
I fonti battesimali della basilica di San Frediano	67
La chiesa di San Michele	68, 69
La storia di San Martino di Tours. – I lavori dei mesi	70
La porta principale della Cattedrale di Lucca	71
Porta della facciata della chiesa di San Giusto	72
Finestra dell'oratorio di Santa Maria della Rosa	73
Il Palazzo Pretorio	76
Il Palazzo Micheletti e la chiesa di San Giovanni	77

Pag.
L'acquedotto di Lucca 78
La Madonna, di Jacopo della Quercia 79
Veduta di Empoli 80
La Vergine dell'Annunziazione ivi
La Piazza e la Collegiata di Empoli 82
La Piazza di Empoli 85
Contadina toscana 89
L'Angelo dell'Annunziazione, di B. Rossellino . . . 93
Montelupo 94
La lupa sienese ivi
Siena 97
Particolare di una delle storie di Spinello Aretino . 100
La piazza del Campo 101
Una battaglia navale. Particolare delle storie di Spinello Aretino 103
L'effigie di San Bernardino di Siena 104
Bracciale del palazzo Petrucci. ivi
Via Dupré a Siena 105
Testa d'angiolo, di Agostino di Duccio 106
La Piazza del Campo ed il Palazzo Pubblico . . . 108
Il Pontefice Pio II predica la crociata 109
Una contrada di Siena 113
L'Angelo parla a Zaccaria 115
Scala che conduce dal Battistero al Duomo 116
Il Duomo di Siena 117
Bassorilievi provenienti da Ponte allo Spino. . . . 120
Il pulpito di Niccolò Pisano 121
La morte di Assalonne 123
L'adorazione dei Magi nel pulpito di Niccolò Pisano. 125
La strage degli Innocenti 126
La Carità, di Jacopo della Quercia 127
Le pie Donne al sepolcro del Redentore, nella pala di Duccio 128
La chiesa di San Domenico. 129
Una Madonna senese del XV secolo, di Sano di Piero. 130
Santa Caterina che riceve le stimmate. 131
Facciata dell'oratorio di Santa Caterina 132
Lo svenimento di Santa Caterina, affresco del Sodoma 133
Busto di Santa Caterina da Siena 135
Chiostro dell'oratorio di Santa Caterina, di B. Peruzzi 136
Il Palazzo Tolomei 137
La Loggia dei Nobili 140
Il Palazzo Saracini 141
La scala del palazzo Grottanelli 143
I fantini sienesi nei loro abiti di gala. 145
Il Buon Governo, frammento dell'affresco di A. Lorenzetti 146
Guidoriccio Fogliani, di Simone Martini 147
San Vittore, del Sodoma 148
San Bernardo dei Tolomei, del Sodoma 149
La Concordia, frammento dell'affresco di A. Lorenzetti 151
La deposizione dalla croce, del Sodoma 152
La Presentazione al Tempio, del Sodoma. 153
La via dell'Onda 155
Schizzo di Raffaello. 156
San Benedetto e lo scudiero di Totila, affresco di Luca Signorelli a Monte Oliveto 158
Porta della biblioteca del convento ivi
Veduta generale di Monte Oliveto Maggiore. . . . 161
Il chiostro del convento di Monte Oliveto 164
La Vergine col Bambino, terracotta della scuola di Luca della Robbia 165
Fantesche d'osteria, episodio di uno degli affreschi di Luca Signorelli 167
Giovanotto che presenta un fiasco di vino a san Benedetto, affresco del Sodoma 168
Le donne gioconde mandate a tentare i Benedettini, affresco del Sodoma 169
San Benedetto prende commiato dai suoi genitori, parte di un affresco del Sodoma 170
Il Palazzo comunale di Pienza 172
Il Palazzo Piccolomini 173
La Loggia del Palazzo Piccolomini 177
La Canonica della Madonna di San Biagio 184
Il Palazzo Comunale di Montepulciano. 185
Sculture della tomba Aragazzi, di Michelozzo . . 186, 187
La chiesa della Madonna di San Biagio 189
Veduta di Firenze (Ponte Vecchio) 190
Maschera di Dante ivi
Sant'Antonino, busto al Bargello. 191
Il Giglio di Firenze 192
Firenze. Veduta da San Miniato 193
La società fiorentina nel secolo XIV 195
Uno sposalizio a Firenze nel quattrocento 197
Il Petrarca (da una miniatura del 400) 199
Giuliano de' Medici ivi
Calice con ceselli e smalti di Andrea Arditi . . . 200
I Medici travestiti da Re Magi, affresco di Benozzo Gozzoli 201
Il granduca Ferdinando II de' Medici 202
Ritratto di Bianca Cappello. 203
La via dei Cerretani 204
L'interno di Ponte Vecchio. 205
Mercato Vecchio, or demolito 206
Mercato Vecchio, prima della sua demolizione . . . 207
Altra veduta del Mercato Vecchio 208
L'antico Ghetto 209
Il Battistero 211
La Temperanza, di Andrea Pisano 212
La Forza, di Andrea Pisano 213
Testa di un profeta, particolare della prima porta del Ghiberti 215
Particolare della fascia delle porte del Battistero. 216, 217
Ritratto del Bartoluccio ivi
Ritratto del Ghiberti ivi
La decollazione di San Giovanni Battista, di V. Danti 218
Il Redentore, musaico del Battistero 219
Frammento del pavimento del Battistero ivi
Statua di Scuola pisana 220
Maria Maddalena, del Donatello ivi
Il campanile di Giotto e la facciata moderna di Santa Maria del Fiore 221
La Loggia del Bigallo. 223
La Sibilla tiburtina 224
La cupola di Santa Maria del Fiore 225
Statue di Donatello e della sua scuola 227
La Scultura, di Andrea Pisano 228
La Dialettica, di Luca Della Robbia 229
L'Eucaristia, scultura del Campanile 231
Frontone della porta della Mandorla 233
La pila dell'acqua santa 236
Statua di San Giovanni, del Donatello. 237
Particolare della statua di San Luca, di Nanni di Banco 239
I cantori, di Luca della Robbia 240
La Pietà, di Michelangelo 241
L'incoronazione della Vergine, musaico di Gaddo Gaddi 244
Cortile del palazzo Medici o Riccardi 247
Angioli, di Benozzo Gozzoli. 248
La Cena, di Andrea del Castagno 249
Niccolò Acciajoli, di Andrea del Castagno 251
Il Palazzo Pandolfini, costrutto su disegno di Raffaello 252
La Piazza di San Lorenzo 253
San Giovanni Evangelista, di Donatello 255
Pulpito in bronzo, di Donatello 256
L'Aurora, di Michelangelo 257
La cappella dei Medici ivi
Giuliano de' Medici, di Michelangelo 258
Lorenzo de' Medici, di Michelangelo. 259
La cappella dei Principi 260
Il chiostro di San Lorenzo 261
Leggii della Laurenziana. 262
La biblioteca Laurenziana 263
Vetrata della Laurenziana, attribuita a Giovanni da Udine 264
La Piazza di Santa Maria Novella 265
Il Paradiso dell'Orcagna 268
Frammento degli affreschi del Ghirlandajo a Santa Maria Novella 269
Ginevra Benci, da un affresco del Ghirlandajo. . . ivi
Il chiostro verde a Santa Maria Novella 272
Un Miracolo di San Domenico. 273
La discesa dello Spirito Santo. 274
La Chiesa trionfante 275
Il Lungarno nuovo 277
L'oratorio di Or San Michele 281
Il cignale della Loggia del Mercato Nuovo 284
La Loggia del Mercato Nuovo 285
La porta di Or San Michele 287
Oratorio di Or San Michele. 288
La Morte e l'Assunzione della Madonna 289

Pag.
La Nascita della Vergine 290
Particolare del tabernacolo di Or San Michele . . . 291
Veduta della piazza della Signoria desunta da un quadro del XV secolo 292
La Piazza della Signoria 293
La Loggia dei Lanzi 294
Il Perseo, di B. Cellini 295
L'antico leone della Loggia dei Lanzi ivi
La statua di Tusnelda 296
Il Marzocco, di Donatello ivi
Il cortile del Palazzo Vecchio 297
Il Palazzo Vecchio veduto dal campanile 300
Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio . . . 301
Il Palazzo degli Uffizi verso la Piazza della Signoria 304
Il Palazzo degli Uffizi verso l'Arno 305
Galileo Galilei, ritratto del Sustermans 307
Angelo, del beato Angelico 311
La visita a Santa Elisabetta, frammento del quadro dell'Albertinelli 312
L'adorazione dei Magi, di Filippino Lippi 313
La Circoncisione, di Andrea Mantegna 314
Il martirio di Sant'Acasio, del Bachiacca 315
La predica di San Pietro Martire, di Schaeufelein . ivi
L'adorazione dei Magi, del Dürer 316
Ritratto di Francesco I, del Clouet 317
Una sala della raccolta dei ritratti agli Uffizi . . . 318
Lorenzo il Magnifico, dal ritratto del Vasari . . . 319
Alcuni ritratti della Galleria degli Uffizi: Verrocchio(?), Piero de' Medici il giovane, Carlo Dolci, Giulio Romano, Alberto Dürer, Salvator Rosa, Caterina Cornaro, Holbein, Giacomo Callot, Ernesto Liotard, Giacinta Rigaud, H. Flandrin, Alfieri, La contessa d'Albany, L.-E. Vigée-Le Brun, Angelica Kauffmann . 320
Maria de' Medici 321
La chiesa di San Firenze 324
La piazza di Santa Croce 325
Interno di Santa Croce 327
La tomba di Michelangelo in Santa Croce 328
La Cappella de' Pazzi 329
Il convito di Erode, affresco di Giotto 330
Un cantuccio del chiostro in Santa Croce 331
San Matteo, terracotta smaltata di Luca della Robbia ivi
Il Palazzo del Bargello 336
Il Cortile del Bargello 337
Il ritratto di Dante, di Giotto 338
Busto di Cosimo I, di B. Cellini 339
La cappella del Bargello cogli affreschi di Giotto . . 340
Il Bargello. – La sala dei bronzi 341
Il chiostro della Badia 342
La piazza dell'Annunciata 345
Interno della chiesa dell'Annunciata 346
La nascita della Vergine, affresco di Andrea del Sarto 347
Il palazzo Capponi 348
I lavori secondo i mesi dell'anno. Arazzo fiorentino su cartone del Bachiacca 349
L'angelo di Tobia 351
San Giovanni Battista, frammento della tavola del Verrocchio 352
La Deposizione dalla croce, di Filippino Lippi e Pietro Perugino ivi
La visita a Santa Elisabetta, del Pacchiarotti . . . 353
Il primo ed il secondo chiostro del convento di San Marco 354
Uno dei corridoi del convento di San Marco . . . 355
La cella del Savonarola nel convento di San Marco . ivi
Il Ponte Vecchio 356
Firenze. – La riva sinistra veduta dal Palazzo Vecchio 357
La porta San Nicola 358
Il Palazzo Pitti 360
La facciata posteriore del Palazzo Pitti 361
Ritratto di mano di Andrea del Castagno 363
Deposizione nel sepolcro, del Perugino ivi
La sala di Apollo al Palazzo Pitti 364
La Balia dei Medici, di Paris Bordone 365
Ritratto d'uomo, di Lorenzo Costa ivi
La Madonna col Bambino, di Murillo ivi
Ritratto di Orefice, attribuito al Ghirlandajo . . . ivi
Ritratto di donna, di Scuola Veneziana ivi
Il cardinale Bentivoglio, del Van Dyck ivi
I quattro filosofi, del Rubens ivi
Il giardino Boboli 367

Pag.
La grotta del giardino Boboli 368
La piazza e la chiesa di Santo Spirito 369
Autoritratto di Filippino Lippi 372
Il castello di Sezzate nella regione di Chianti . . . 373
La Vergine col Bambino e Santi, di Mino da Fiesole 374
La Madonna e San Domenico, del Beato Angelico . ivi
Leone antico in bronzo, scavato a Fiesole nel 1882 . 376
Panorama di Fiesole 377
Il convento di San Domenico a Fiesole 380
La Badia di Fiesole 381
La Piazza Grande di Fiesole: Il Seminario e il Duomo 385
Busto del vescovo Salutati, di Mino da Fiesole . . 388
La pala in marmo, di Andrea Ferrucci 389
Le rovine del Teatro romano di Fiesole 392
Una via di Fiesole dal lato del monte Ceceri . . . 393
Soggetto allegorico, del Botticelli 394
La Certosa di Val d'Ema, veduta dal lato di Galuzzo 395
Ritratto d'un frate di Vallombrosa, del Perugino . . ivi
Veduta generale della Certosa di Val d'Ema . . . 397
La facciata della chiesa della Certosa 399
Interno della chiesa della Certosa. Coro dei frati . . 400
Tomba di Niccolò Acciajoli 401
Lastra tombale di Lorenzo Acciajoli 402
Il gran chiostro della Certosa 403
Una vetrata della Certosa 404
Statua giacente del vescovo Bonafede, di Francesco da San Gallo 405
La Cena, di Andrea del Sarto 409
La Badia di Ripoli, veduta dalla piazza 411
La Badia di Ripoli, veduta dal lato orientale . . . 413
Il Convento di Monte Oliveto 415
A porta San Frediano 416
L'interno della chiesa di Monte Oliveto 417
Il comunello di Pelago, ove nacque Ghiberti . . . 418
Il molino di Tosi 420
Il convento di Vallombrosa, veduto dall'alto . . . 421
Il convento di Vallombrosa, veduto dal basso . . . 424
La chiesa di Vallombrosa 425
Il Paradisino di Vallombrosa 428
Ritratto di un monaco di Vallombrosa, dipinto dal Perugino 429
Panorama di Poggio a Cajano 430
L'Appennino ivi
La torre del Gallo 432
Veduta di Poggio a Cajano 433
Frontone della Villa di Poggio a Cajano 436
La villa di Careggi 437
Un evangelista. Scuola dei della Robbia 438, 439
La villa della Petraja 443
Coppa di maiolica di Caffaggiuolo 445
Veduta di Arezzo 446
Madonna col Bambino. Scuola dei della Robbia . . ivi
Una contrada di Arezzo 448
Il palazzo pretorio 449
La facciata della chiesa della Pieve 450
L'interno della Pieve 451
Cassetta bizantina, in avorio 452
Le statue della porta laterale del Duomo, di Niccolò di Piero 453
La tomba di papa Gregorio X 455
L'altar maggiore del Duomo 456
Frammento degli affreschi di Piero della Francesca . 458
La pala di Spinello Aretino ivi
La casa del Vasari 461
Antico vaso aretino 462
Castello San Niccolò 463
Vaso da farmacia ivi
Castello di Romana 465
Veduta di Poppi 469
Presepio dei Della Robbia 470
Il cortile del Palazzo Pretorio di Poppi: parte superiore della scala 471
Una via di Poppi 472
Il convento di Camaldoli 473
Il chiostro del convento di Camaldoli 474
Il portone dell'Eremo di Camaldoli 475
Vecchia contadina toscana 477
Veduta di Bibbiena 478
L'orrido della Verna 480
Presepio della scuola dei Della Robbia 481

	Pag.
Uno dei cortili del convento della Verna	482
Santa conversazione, di Fra Paolino	484
Il convento della Madonna del Sasso	485
Riva del torrente presso Chianti	486
Angioli dei Della Robbia	ivi
La piazza del Duomo di Pistoia	487
L'adorazione dei Re Magi, di Gruamonte	488
Il Palazzo Pubblico a San Gimignano	489
Il Palazzo Pubblico di Volterra	491
Sant'Agostino, di Benozzo Gozzoli	492
Piazza della Giustizia a Volterra	493
Il Battistero, il Campanile ed il Duomo di Volterra	494
La via maestra a Borgo San Sepolcro	496
La tomba di Santa Margherita a Cortona	497
Veduta di Cortona, dalla ferrovia	498
Il Padre Eterno, opera dei Della Robbia	499
Il portico di S. M. delle Grazie ad Arezzo	501
Vaso aretino	504
Frammento d'un antico vaso aretino	505
La Porta di Pietrasanta	506



Vaso aretino del Museo d'Arezzo.

Frammento d'un vaso aretino (Museo d'Arezzo).

INDICE DELLE MATERIE

PREFAZIONE VII

Pisa. — I. — Un po' di storia. — La Rinascenza romana a Pisa. — La Piazza del Duomo. — I Frati della Misericordia 1

II. — Il Duomo. — Buschettus, il Dedalo dell'undecimo secolo. — Gianbologna. — Il Sodoma e Andrea del Sarto 8

III. — La torre pendente ed il Battistero. — Niccolò da Pisa ed il Rinascimento del XIII secolo 15

IV. — Il Camposanto. — Giovanni da Pisa e lo stile gotico. — Il Panteon delle glorie pisane. — Orcagna e Benozzo Gozzoli 22

V. — La città dei morti. — Un po' di statistica. — Chiese e palazzi. — I cavalieri di Santo Stefano. — La torre della fame. — L'Università e l'Accademia 42

Lucca. — Monumenti romani e monumenti diversi. — Il Mercato delle Erbe e la Basilica di San Frediano . 59

Empoli e Castel Fiorentino 80

Siena. — I. — Signa e Dante. — Montelupo. — Certaldo e Boccaccio. — La stazione di Siena. — Occhiata retrospettiva. — Lotte con Firenze. — I Francesi a Siena: Carlo VIII e Biagio di Montluc . . . 94

II. — Siena nel XIX secolo. — La tradizione ed il progresso 109

III. — Passeggiata d'orientazione. — Porte, piazze e strade 111

IV. — Il Battistero ed il fonte battesimale. — Il Duomo. — I suoi architetti ed i suoi istoriografi. — Da Montaigne a Taine. — Gli scultori: da Niccolò Pisano a Michelangiolo. — La pittura: dal Pinturicchio a Beccafumi 114

V. — Il Museo dell' " Opera del Duomo ", la pala d'altare di Duccio, l'Ospedale della Scala. 127

VI. — La " Fonte Branda " ed il servizio delle acque. — L'Accademia di Belle Arti. — San Domenico e il Sodoma. — Santa Caterina da Siena: la sua casa ed il suo oratorio 130

VII. — I palazzi di Via Cavour. — Dante e la Pia dei Tolomei. — La Loggia dei Nobili 138

VIII. — La Piazza del Campo. — La Fonte Gaja. — Le corse dei cavalli. — Il Palazzo pubblico: Simone Martini, Lorenzetti e il Sodoma 142

IX. — Il palazzo Piccolomini e gli Archivi. — A caso: Chiese, conventi, palazzi diversi 151

Monte Oliveto, Pienza, Montepulciano. — I. — Da Siena ad Asciano. — Il convento di Monte Oliveto Maggiore: Fra Giovanni da Verona, Luca Signorelli ed il Sodoma 158

II. — Buonconvento. — San Quirico. — Pio II e Pienza. — Il palazzo Piccolomini. — Il Duomo 171

III. — Da Pienza a Montepulciano. — Montepulciano: le sue chiese, i suoi palazzi 184

Firenze. — I. — Un po' di storia. — Marte e San Zanobi. — Dante, Petrarca e Giotto. — Il Rinascimento . 190
II. — Passeggiata d'orientamento. — Firenze antica e Firenze moderna. — I quartieri vecchi. — Il Mercato Vecchio e il Ghetto. — Il Ponte Vecchio 204
III. — Il Battistero e il Rinascimento del XII secolo. — Le Porte di bronzo: Andrea da Pisa e Ghiberti. — I Musaici bizantini. — La tomba di un ex-papa 210
IV. — Il Campanile di Giotto. — Santa Maria del Fiore (il Duomo). — Arnolfo e Brunellesco. — Tentativi e risultati. — I precursori di Donatello. — Il Museo dell'Opera del Duomo 222
V. — Il quartiere dei Medici. — Il palazzo Riccardi. — I conventi di Sant'Onofrio e di Sant'Apollonia. — La porta San Gallo. — La Basilica di San Lorenzo e la Biblioteca Laurenziana 246
VI. — Santa Maria Novella e l'Ordine dei Domenicani. — Da Cimabue a Filippino Lippi. 265
VII. — La Loggia di San Paolo. — La chiesa d'Ognissanti e la chiesa di Santa Trinità. — I Rucellai e l'Accademia platonica. — Il palazzo Strozzi. — L'Oratorio d'Or San Michele e Corporazioni fiorentine . 277
VIII. — La piazza della Signoria e la Loggia dei Lanzi. — Il Palazzo Vecchio. — Arnolfo e gli Etruschi . . 291
IX. — Il Palazzo e la Galleria degli Uffizi. — Storia del suo ordinamento. — Gli Antichi, le Scuole italiane e le Scuole straniere. — I ritratti d'artisti dipinti da loro stessi 303
X. — La chiesa di Santa Croce. — Il Pantheon fiorentino. — Giotto e la sua Scuola. — La cappella dei Pazzi . 324
XI. — Il Bargello o Museo Nazionale. — La Badia. — La casa Buonarroti. — La piazza e la chiesa dell'Annunziata. — Ospedali e Teatri. — Il Museo archeologico e il Museo degli arazzi 335
XII. — L'Accademia delle Belle Arti. — Il convento di San Marco. — Il Beato Angelico e Savonarola . . . 351
XIII. — Riva sinistra dell'Arno. — Il palazzo Pitti. — Il giardino Boboli. — Santo Spirito e il Carmine. — Ultima occhiata 362

Fiesole. — Occhiata retrospettiva. — Il convento di San Domenico ed il Beato Angelico. — La Badia e Brunellesco. — Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini. — La Piazza Grande. — Il Duomo. — Il Pretorio e il Museo. — Il Teatro Romano e le fortificazioni etrusche. — Il convento di San Francesco . . 374

I Conventi dei dintorni di Firenze. — I. — La Certosa di Val d'Ema 396
II. — Il convento di San Salvi, e la Cena di Andrea del Sarto 407
III. — La Badia di Ripoli. — La Pieve. — Bagno a Ripoli 410
IV. — Il convento di Monte Oliveto 414
V. — Vallombrosa 419

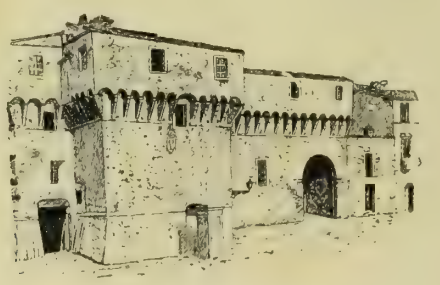
Le Ville dei Medici. — I. — Poggio Imperiale. — Il Collegio dell'Annunciata. — La Torre del Gallo e Galileo . 430
II. — Poggio a Cajano. — Peretola, Brozzi e San Donnino. — Lorenzo il Magnifico. — Il papa Leone X e Bianca Capello 433
III. — Ponte a Rifredi. — Careggi e l'Accademia platonica. — Lorenzo il Magnifico e Savonarola 438
IV. — Castello e la Petraja 441

Arezzo. — "Arretium" ed i "Vasi aretini". — I Vescovi guerrieri del medio evo e la Lega aretina del 1799. — Il Duomo: una tomba di pontefice ed il capolavoro d'un artista francese. — Le case di Guido d'Arezzo, di Petrarca, dell'Aretino e di Vasari. — La chiesa di San Francesco e gli affreschi di Piero della Francesca. — Saggio di statistica morale ed economica 446

Il Casentino. — Una gita negli Appennini. — Gli emuli di Zeusi. — Il Monte Consuma. — Poppi. — I della Robbia e la Via San Sulpizio. — Una nuova leggenda della Torre di Nesle. — Camaldoli. — L'Eremo e Guglielmo di Marcillat. — Bibbiena e la Verna. — San Francesco d'Assisi e Dante 463

Di qua e di là. — Prato e Pistoia. — San Gemignano e Volterra. — Chiusi. — Borgo San Sepolcro. — Cortona . 486

Indice delle incisioni 501



La Porta di Pietrasanta.

La Toscana

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q. 914.55 M889F C001
Firenze e la Toscana paesaggi e monumen
3 0112 089731464